



**М. М. БАХТИН**

**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ  
В СЕМИ ТОМАХ**



Институт мировой литературы  
им. М. Горького Российской академии наук

---

# М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ

---

СОЧИНЕНИЙ

---

**Т. 2**

«ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО», 1929  
СТАТЬИ О Л. ТОЛСТОМ, 1929  
ЗАПИСИ КУРСА ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ, 1922-1927

МОСКВА  
«РУССКИЕ СЛОВАРИ  
2000



ББК 83  
Б30

*Издание подготовлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда*

Редакторы тома:  
С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова

Настоящим томом продолжается издание первого научного собрания сочинений М. М. Бахтина, начатое в 1996 г. выходом 5 тома собрания. В составе второго тома — работы автора о русской литературе 1920-х годов — первая редакция его книги о Достоевском (1929), два предисловия к томам полного собрания художественных произведений Л. Н. Толстого (1929) с черновыми архивными материалами к ним, а также (как приложение) — записи домашнего устного курса по истории русской литературы (записи Р. М. Миркиной). Еще одно приложение составляет публикация выписок из немецких философских и филологических сочинений (М. Шелера и Л. Шпитцера), сопровождавших работу автора над книгой о Достоевском, с переводом и комментарием. Том в целом обстоятельно комментирован.

ISBN 5-93259-013-0 (т. 2)  
ISBN 5-89216-010-6

- © С. Г. Бочаров, В. В. Кожин, 2000
- © С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова, В. Л. Махлин, Б. Пул, комментарии, 2000
- © Институт мировой литературы РАН, текстологическая и научная подготовка текстов, 2000
- © «Русские словари», оформление, оригинал-макет, редактирование, 2000

М. М. БАХТИН

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА  
ДОСТОЕВСКОГО

1 9 2 9  
ЛЕНИНГРАД  
П Р И Б О Й



## ПРЕДИСЛОВИЕ<sup>1\*</sup>

Предлагаемая книга ограничивается лишь теоретическими проблемами творчества Достоевского. Все исторические проблемы мы должны были исключить. Это не значит, однако, что такой способ рассмотрения мы считаем методологически правильным и нормальным. Напротив, мы полагаем, что каждая теоретическая проблема непременно должна быть ориентирована исторически. Между синхроническим и диахроническим подходом к литературному произведению должна быть непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность. Но таков методологический идеал. На практике он не всегда осуществим. Здесь чисто технические соображения заставляют иногда абстрактно выделять теоретическую, синхроническую проблему и разрабатывать ее самостоятельно. Так поступили и мы. Но историческая точка зрения все время учитывалась нами; более того, она служила тем фоном, на котором мы воспринимали каждое разбираемое нами явление. Но фон этот не вошел в книгу.

Но и теоретические проблемы в пределах настоящей книги лишь поставлены. Правда, мы пытались наметить их решения, но все же не чувствуем за собою права назвать нашу книгу иначе как «Проблемы творчества Достоевского».

В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок и преломлять их под определенным углом.

Творчество Достоевского до настоящего времени было объектом узко-идеологического подхода и освещения. Интересовались больше тою идеологией, которая нашла свое непосредственное

выражение в провозглашениях Достоевского (точнее, его героев). Та же идеология, которая определила его художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой. Узко-формалистический подход дальше периферии этой формы пойти не способен. Узкий же идеологизм, ищущий прежде всего чисто философских постижений и прозрений, не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и социально-политическую идеологию, — его революционное новаторство в области романа, как художественной формы.

В первой части нашей книги мы даем общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский. Во второй части мы детализуем наш тезис на конкретных анализах слова и его художественно-социальных функций в произведениях Достоевского.

---

Ч А С Т Ь      П Е Р В А Я

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО

( П О С Т А Н О В К А   П Р О Б Л Е М Ы )



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ОСНОВНАЯ ОСОБЕННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО И ЕЕ ОСВЕЩЕНИЕ В КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

При обозрении обширной литературы о Достоевском создается впечатление, что дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого Инквизитора и др. Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философем, представленных его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора. Голос самого Достоевского для одних сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими. С героями полемизируют, у героев учатся, их воззрения пытаются доразвить до законченной системы. Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологии, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновесная интенциональность слов героя<sup>2\*</sup> размыкает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова.

Совершенно справедливо отмечает эту особенность литературы о Достоевском Б. М. Энгельгардт. «Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского, — говорит он, — легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет



ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого Инквизитора, запутываясь в тех противоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед неразрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями»<sup>1</sup>.

Эту особенность критической литературы о Достоевском нельзя объяснить одною только методологическою беспомощностью критической мысли и рассматривать как сплошное нарушение авторской художественной воли. Нет, она отвечает обычной установке воспринимающих произведения Достоевского, а эта установка, в свою очередь, хотя далеко не адекватно, схватывает самую существенную структурную особенность этих художественных произведений.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основною особенностью романов Достоевского. Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события<sup>3\*</sup>. Главные герои Достоевского, действительно, в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного непосредственно значащего слова. Слово героя, поэтому, вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания<sup>4\*</sup>.

Достоевский — творец полифонического романа. Он создал существенно новый романский жанр. Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы

---

<sup>1</sup> Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. Долинина, изд. «Мысль». Л.-М. 1924 г., стр. 71.

привыкли прилагать к явлениям европейского романа. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа, а не голос его героя. Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя, как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев.

Отсюда следует, что обычные сюжетно-прагматические связи предметного или психологического порядка в мире Достоевского недостаточны: ведь эти связи предполагают объектность, определенность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, создающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается сюжетно-прагматическому истолкованию.

Далее, и самая установка рассказа — все равно, дается ли он от автора или ведется рассказчиком или одним из героев — должна быть совершенно иной, чем в романах монологического типа. Та позиция, с которой ведется рассказ, строится изображение или дается осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру: миру полноправных субъектов, а не объектов. Сказовое, изобразительное и осведомительное слово должны выработать какое-то новое отношение к своему предмету.

Таким образом, все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном монологического (или гомофонического) романа<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Это не значит, конечно, что Достоевский в истории романа изолирован и что у созданного им полифонического романа не было предшественников. Но от исторических вопросов мы должны здесь отвлечься. Для того чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить существенные связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие, необходимо показать в Достоевском Достоевского<sup>5\*</sup> — пусть такое

С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского должен представляться хаосом, а построение его романов — чудовищным конгломератом чужероднейших материалов и несовместимейших принципов оформления. Только в свете формулированного нами основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики.

Таков наш тезис. Прежде чем развивать его на материале произведений Достоевского, мы проследим, как преломлялась утверждаемая нами основная особенность его творчества в критической литературе о нем. Никакого хоть сколько-нибудь полного очерка литературы о Достоевском мы не собираемся здесь давать. Из новых работ о нем, русских и иностранных, мы остановимся лишь на немногих, именно на тех, которые ближе всего подошли к основной особенности Достоевского, как мы ее понимаем. Выбор, таким образом, производится с точки зрения нашего тезиса и, следовательно, субъективен. Но эта субъективность выбора в данном случае и неизбежна и правомерна: ведь мы даем здесь не исторический очерк и даже не обзор. Нам важно лишь ориентировать наш тезис, нашу точку зрения среди уже существующих в литературе точек зрения на творчество Достоевского. В процессе такой ориентации мы уясним отдельные моменты нашего тезиса.

Критическая литература о Достоевском до самого последнего времени была слишком непосредственным идеологическим откликом на голоса его героев, чтобы объективно воспринять художественные особенности его новой романной структуры. Более того, пытаясь теоретически разобраться в этом новом многоголосом мире, она не нашла иного пути, как монологизировать этот мир по обычному типу, т. е. воспринять произведение существенно новой художественной воли с точки зрения воли старой и привычной<sup>6\*</sup>. Одни, поработенные самою содержательною стороною идеологических воззрений отдельных героев, пытались свести их в системно-монологическое целое, игнорируя существенную множественность неслиянных сознаний, которая как раз и входила в творческий замысел художника. Другие, не поддавшиеся непосредственному идеологическому обаянию, превращали полноценные созна-

---

определение своеобразия до широких исторических изысканий будет носить только предварительный и ориентировочный характер. Без такой предварительной ориентировки исторические исследования вырождаются в бессвязный ряд случайных сопоставлений.

ния героев в объектно воспринятые опредмеченные психики и воспринимали мир Достоевского как обычный мир европейского социально-психологического реалистического романа. Вместо события взаимодействия полноценных сознаний в первом случае получался философский монолог, во втором — монологически понятый объективный мир, коррелятивный одному и единому авторскому сознанию.

Как увлеченное софилософствование с героями, так и объектно безучастный психологический или психопатологический анализ их одинаково не способны проникнуть в чисто художественную архитектуру произведений Достоевского. Увлеченность одних не способна на объективное, подлинно реалистическое видение мира чужих сознаний, реализм других «мелко плавает». Вполне понятно, что как теми, так и другими чисто художественные проблемы или вовсе обходятся или трактуются лишь случайно и поверхностно.

Путь философской монологизации — основной путь критической литературы о Достоевском. По этому пути шли Розанов, Волинский, Мережковский, Шестов и др. Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения, эти исследователи принуждены были прибегать или к антиномике или к диалектике. Из конкретных и цельных сознаний героев (и самого автора) вылуцивались идеологические тезисы, которые или располагались в динамический диалектический ряд или противопоставлялись друг другу как не снимаемые абсолютные антиномии<sup>7\*</sup>. Вместо взаимодействия нескольких неслиянных сознаний подставлялось взаимоотношение идей, мыслей, положений, довлеющих одному сознанию.

И диалектика и антиномика, действительно, наличны в мире Достоевского. Мысль его героев, действительно, диалектична и иногда антиномична. Но все логические связи остаются в пределах отдельных сознаний и не управляют событийными взаимоотношениями между ними. Мир Достоевского глубоко персоналистичен<sup>8\*</sup>. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Поэтому даже в пределах отдельных сознаний диалектический или антиномический ряд — лишь абстрактный момент, неразрывно сплетенный с другими моментами цельного конкретного сознания. Через это воплощенное конкретное сознание, в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы»<sup>9\*</sup>, который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского. Изъятая из собы-

тийного взаимодействия сознаний и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Поэтому-то все большие монографии о Достоевском, созданные на пути философской монологизации его творчества, так мало дают для понимания формулированной нами структурной особенности его художественного мира. Эта особенность, правда, породила все эти исследования, но в них менее всего она достигла своего осознания.

Это осознание начинается там, где делаются попытки более объективного подхода к творчеству Достоевского, притом не только к идеям самим по себе, а и к произведениям, как художественным целым.

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов<sup>3</sup> — правда, только нащупал. Реализм Достоевского он определяет как реализм, основанный не на познании (объектном), а на «проникновении». Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое «я» — «ты еси» — это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное «идеалистическое» сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность. В основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире<sup>4</sup>.

Таким образом, утверждение чужого сознания, как полноправного субъекта, а не как объекта, является этико-религиозным постулатом, определяющим содержание романа (катастрофа отъединенного сознания). Это принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев. Иванов показывает, следовательно, лишь чисто тематическое преломление этого принципа в содержании романа и притом преимущественно негативное: ведь герои терпят крушение, ибо не могут до конца утвердить другого — «ты еси». Утверждение (и не утверждение) чужого «я» героем — тема произведений Достоевского<sup>10\*</sup>.

Но эта тема вполне возможна и в романе чисто монологического типа и, действительно, неоднократно трактуется в нем. Как

---

<sup>3</sup> См. его работу «Достоевский и роман-трагедия» в книге «Борозды и межи». Изд. «Мусагет». М. 1916 г.

<sup>4</sup> См. указанную книгу, стр. 33, 34.

этико-религиозный постулат автора и как содержательная тема произведения, утверждение чужого сознания не создает еще новой формы, нового типа построения романа.

Иванов, к сожалению, не показал, как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом художественного видения мира и художественного построения словесного целого — романа. Ведь только в этой форме, в форме принципа конкретного литературного построения, а не как этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения, он существенен для литературоведа. И только в этой форме он может быть объективно вскрыт на эмпирическом материале конкретных литературных произведений.

Но этого Вячеслав Иванов не сделал. В главе, посвященной «принципу формы», несмотря на ряд ценнейших наблюдений, он все же воспринимает роман Достоевского в пределах монологического типа. Радикальный художественный переворот, совершенный Достоевским, остался в своем существе непонятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского, как «романа-трагедии», кажется нам глубоко неверным<sup>5</sup>. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле. В результате роман Достоевского оказывается каким-то художественным гибридом.

Таким образом, Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип, т. е. включил его в монологически сформулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира<sup>6</sup>. Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского<sup>7</sup>. Художественная задача построения полифонического романа, впервые разрешенная Достоевским, осталась не вскрытой.

---

<sup>5</sup> В дальнейшем мы дадим критический анализ этого определения Вячеслава Иванова<sup>11\*</sup>.

<sup>6</sup> В. Иванов совершает здесь типичную методологическую ошибку: от мировоззрения автора он непосредственно переходит к содержанию его произведений, минуя форму. В других случаях Иванов более правильно понимает взаимоотношения между мировоззрением и формой.

<sup>7</sup> Таково, например, утверждение Иванова, что герои Достоевского — размножившиеся двойники самого автора, переродившегося и как бы при жизни покинувшего свою земную оболочку. См. стр. 39, 40.

Сходно с Ивановым определяет основную особенность Достоевского и С. Аскольдов<sup>8</sup>. Но и он остается в пределах монологизованного религиозно-этического мировоззрения Достоевского и монологически воспринятого содержания его произведений.

«Первый этический тезис Достоевского, — говорит Аскольдов, — есть нечто на первый взгляд наиболее формальное и, однако, в известном смысле наиболее важное. «Будь личностью» — говорит он нам всеми своими оценками и симпатиями»<sup>9</sup>. Личность же, по Аскольдову, отличается от характера, типа и темперамента, которые обычно служат предметом изображения в литературе, своей исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды.

Таков, следовательно, принцип этического мировоззрения автора. От этого мировоззрения Аскольдов непосредственно переходит к содержанию романов Достоевского и показывает, как и благодаря чему герои Достоевского в жизни становятся личностями и проявляют себя как такие. Так, личность неизбежно приходит в столкновение с внешней средой, прежде всего — во внешнее столкновение со всякого рода общепринятостью. Отсюда «скандал» — это первое и наиболее внешнее обнаружение пафоса личности — играет громадную роль в произведениях Достоевского<sup>10</sup>. Более глубоким обнаружением пафоса личности в жизни является, по Аскольдову, преступление. «Преступление в романах Достоевского, — говорит он, — это жизненная постановка религиозно-этической проблемы. Наказание — это форма ее разрешения. Поэтому то и другое представляет основную тему творчества Достоевского...»<sup>11</sup>

Дело, таким образом, все время идет о способах обнаружения личности в самой жизни, а не о способах ее художественного видения и изображения в условиях определенной художественной конструкции — романа. Кроме того, и самое взаимоотношение между авторским мировоззрением и миром героев изображено неправильно. От пафоса личности в мировоззрении автора непосредственный переход к жизненному пафосу его героев и отсюда снова к монологическому выводу автора — таков типичный путь

---

<sup>8</sup> См. его статью «Религиозно-этическое значение Достоевского» в сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. Долинина. Сб. I. Изд. «Мысль», 1922 г.

<sup>9</sup> См. там же, стр. 2.

<sup>10</sup> См. там же, стр. 5.

<sup>11</sup> См. там же, стр. 11.

монологического романа романтического типа. Но менее всего это путь Достоевского<sup>12\*</sup>.

«Достоевский, — говорит Аскольдов, — всеми своими художественными симпатиями и оценками провозглашает одно весьма важное положение: злодей, святой, обыкновенный грешник, доведшие до последней черты свое личное начало, имеют все же некоторую равную ценность именно в качестве личности, противостоящей мутным течениям все нивелирующей “среды”»<sup>12</sup>.

Такого рода провозглашение делал романтический роман, знавший сознание и идеологию лишь как пафос автора и как вывод автора, а героя лишь как осуществителя авторского пафоса или объекта авторского вывода. Именно романтики дают непосредственное выражение в самой изображаемой действительности своим художественным симпатиям и оценкам, объективируя и опредмечивая все то, во что они не могут вложить акцента собственного голоса.

Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности. Высокая оценка личности не впервые появилась в мировоззрении Достоевского, но художественный образ чужой личности (если принять этот термин Аскольдова) и многих неслиянных личностей, объединенных в единстве события, впервые в полной мере осуществлен в его романах.

Поразительная внутренняя самостоятельность героев Достоевского, отмеченная Аскольдовым, достигнута определенными художественными средствами: это прежде всего — свобода и самостоятельность их в самой структуре романа по отношению к автору, точнее — по отношению к обычным овнешняющим и завершающим авторским определениям. Это не значит, конечно, что герой выпадает из авторского замысла. Нет, эта самостоятельность и свобода его как раз и входят в авторский замысел. Этот замысел как бы предопределяет героя к свободе<sup>13\*</sup> (относительной, конечно) и, как такого, вводит в строгий и рассчитанный план целого.

Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличием в ее составе иррациональных или трансфинитных величин. Эта новая постановка героя достигается

<sup>12</sup> Там же, стр. 9.



не выбором темы, отвлеченно взятой (хотя, конечно, и она имеет значение), а всею совокупностью особых художественных приемов построения романа, впервые введенных Достоевским.

И Аскольдов, таким образом, монологизирует художественный мир Достоевского, переносит доминанту этого мира в монологическую проповедь и этим низводит героев до простых парадигм этой проповеди. Аскольдов правильно понял, что основное у Достоевского — совершенно новое видение и изображение внутреннего человека, а следовательно и связующего внутренних людей события, но перенес свое объяснение этого в плоскость мировоззрения автора и в плоскость психологии героев.

Позднейшая статья Аскольдова «Психология характеров у Достоевского»<sup>13</sup> также ограничивается анализом чисто характерологических особенностей его героев и не раскрывает принципов их художественного видения и изображения. Отличие личности от характера, типа и темперамента попрежнему дано в психологической плоскости. Однако в этой статье Аскольдов гораздо ближе подходит к конкретному материалу романов, и потому она полна ценнейших наблюдений над отдельными художественными особенностями Достоевского. Но дальше отдельных наблюдений концепция Аскольдова не идет.

Нужно сказать, что формула Иванова — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект — «ты еси», несмотря на свою философскую отвлеченность, гораздо адекватнее формулы Аскольдова — «будь личностью». Ивановская формула переносит доминанту в чужую личность, кроме того она более соответствует внутренне-диалогическому подходу Достоевского к изображаемому сознанию героя, между тем как формула Аскольдова монологичнее и переносит центр тяжести в осуществление собственной личности, что в плане художественного творчества — если бы постулат Достоевского был действительно таков — привело бы к субъективному романтическому типу построения романа.

С другой стороны — со стороны самого художественного построения романов Достоевского — подходит к той же основной особенности его Леонид Гроссман. Для Л. Гроссмана Достоевский прежде всего создатель нового своеобразнейшего вида романа. «Думается, — говорит он, — что в результате обзора его обширной творческой активности и всех разнообразных устремлений его духа приходится признать, что главное значение Достоевского не

---

<sup>13</sup> Во II сборнике «Достоевский. Статьи и материалы». 1924 г.

столько в философии, психологии или мистике, сколько в создании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа»<sup>14</sup>.

Основную особенность поэтики Достоевского Гроссман усматривает в нарушении органического единства материала, требуемого обычным канонам, в соединении разнороднейших и несовместимейших элементов в единстве романной конструкции, в нарушении единой и цельной ткани повествования. «Таков, — говорит он, — основной принцип его романической композиции: подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии — вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой, предполагающей единство и — во всяком случае — однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача — преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова, все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом. Он смело бросает в свои тигеля все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые клочья будничной действительности, сенсации бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона»<sup>15</sup>.

Это великолепная описательная характеристика романной композиции Достоевского, но выводы из нее не сделаны, а те, какие сделаны, — неправильны.

<sup>14</sup> См. Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. Государств. акад. художеств. наук. Москва. 1925 г. Стр. 165.

<sup>15</sup> См. Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. Стр. 174-175.

В самом деле, едва ли вихревое движение событий, как бы оно ни было мощно, и единство философского замысла, как бы он ни был глубок, достаточны для разрешения той сложнейшей и противоречивейшей композиционной задачи, которую так остро и наглядно сформулировал Гроссман. Что касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кино-роман. Единство же философского замысла само по себе, как такое, не может служить последнею основой художественного единства.

Совершенно неправильно утверждение Гроссмана, что весь этот разнороднейший материал Достоевского принимает «глубокий отпечаток его личного стиля и тона». Если бы это было так, то чем бы отличался роман Достоевского от обычного типа романа, от той же «эпопеи Флоберовской манеры, словно высеченной из одного куска, обточенной и монолитной»? Такой роман, как «Бувар и Пекюшэ», например, объединяет содержательно разнороднейший материал, но эта разнородность в самом построении романа не выступает и не может выступать резко, ибо подчинена проникающему ее насквозь единству личного стиля и тона, единству одного мира и одного сознания. Единство же романа Достоевского над личным стилем и над личным тоном, как их понимает роман до Достоевского. С точки зрения монологического понимания единства стиля (а пока существует только такое понимание) роман Достоевского **многостилен** или **бесстилен**, с точки зрения монологического понимания тона роман Достоевского **многоактен** и **ценностно противоречив**; противоречивые акценты скреживаются в каждом слове его творений. Если бы разнороднейший материал Достоевского был бы развернут в едином мире, коррелятивном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена, и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником; такой монологический мир «фатально распадется на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинутся неподвижно, нелепо и беспомощно страница из Библии рядом с заметкой из дневника происшествий, или лакейская частушка рядом с Шиллеровским дифирамбом радости»<sup>16</sup>.

На самом деле несовместимейшие элементы материала Достоевского распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями, они даны не в одном кругозоре, а в

---

<sup>16</sup> Слова Гроссмана, *Поэтика Достоевского*. Госуд. акад. худож. наук. М. 1925 г., стр. 178.

нескольких полных и равноценных кругозорах, и не материал непосредственно, но эти миры, эти сознания с их кругозорами сочетаются в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единство полифонического романа. Мир частушки сочетается с миром шиллеровского дифирамба, кругозор Смердякова сочетается с кругозором Дмитрия и Ивана. Благодаря этой разномирности материал до конца может развить свое своеобразие и специфичность, не разрывая единства целого и не механизирова его.

В другой работе Гроссман ближе подходит именно к этой многоголосости романа Достоевского. В книге «Путь Достоевского»<sup>17</sup> он выдвигает исключительное значение диалога в его творчестве. «Форма беседы или спора, — говорит он здесь, — где различные точки зрения могут поочередно господствовать и отражать разнообразные оттенки противоположных исповеданий, особенно подходит к воплощению этой вечно слагающейся и никогда не застывающей философии. Перед таким художником и созерцателем образов, как Достоевский, в минуту его углубленных раздумий о смысле явлений и тайне мира, должна была предстать эта форма философствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»<sup>18</sup>.

Этот диалогизм Гроссман склонен объяснять непреодоленным до конца противоречием в мировоззрении Достоевского. В его сознании рано столкнулись две могучие силы — гуманистический скепсис и вера — и ведут непрерывную борьбу за преобладание в его мировоззрении<sup>19</sup>.

Можно не согласиться с этим объяснением, по существу выходящим за пределы объективно наличного материала, но самый факт множественности (в данном случае двойственности) неслиянных сознаний указан верно. Правильно отмечена и персоналистичность восприятия идеи у Достоевского. Каждое мнение у него, действительно, становится живым существом и неотрешимо от воплощенного человеческого голоса. Введенное в системно-монологический контекст, оно перестает быть тем, что оно есть.

Если бы Гроссман связал композиционный принцип Достоевского — соединение чужероднейших и несовместимейших материалов — с множественностью не приведенных к одному идеоло-

<sup>17</sup> См. Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Изд. Брокгауз-Ефрон. Л. 1924 г.

<sup>18</sup> См. там же, стр. 9-10.

<sup>19</sup> См. там же, стр. 17.

гическому знаменателю центров — сознаний, то он подошел бы вплотную к художественному ключу романов Достоевского — к полифонии.

Характерно понимание Гроссманом диалога у Достоевского, как формы драматической, и всякой диалогизации, как непременно драматизации. Литература нового времени знает только драматический диалог и отчасти философский диалог, ослабленный до простой формы изложения, до педагогического приема. Между тем драматический диалог в драме и драматизованный диалог в повествовательных формах всегда обрамлен прочной и незыблемой монологической оправой. В драме эта монологическая оправа не находит, конечно, непосредственно словесного выражения, но именно в драме она особенно монолитна. Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многопланнным; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира. В драме он должен быть сделан из одного куска. Всякое ослабление этой монолитности приводит к ослаблению драматизма. Герои диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира<sup>20</sup>. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, — чисто монологическая. Подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее. В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства. Поэтому в полифоническом романе Достоевского подлинно драматический диалог может играть лишь весьма второстепенную роль<sup>21</sup>.

Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями<sup>22</sup>. Мистерия действительно многопланна и до известной степени полифонична. Но эта многопланность и полифоничность мистерии чисто формальные, и самое построение мистерии не позволяет содержательно развернуться множественности сознаний с их мирами. Здесь с

---

<sup>20</sup> Та гетерогенность материала, о которой говорит Гроссман, в драме просто немыслима.

<sup>21</sup> Поэтому-то и неверна формула Иванова — «роман-трагедия».

<sup>22</sup> См. Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Изд. Брокгауз-Ефрон. Л. 1924 г., стр. 10.

самого начала все предрешиено, закрыто и завершено, хотя, правда, завершено не в одной плоскости<sup>23</sup>.

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме разворачивания материала в рамках монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира. Нет, дело идет о последней диалогичности, т. е. о диалогичности последнего целого. Драматическое целое в этом смысле, как мы сказали, монологично; роман Достоевского диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого; это взаимодействие не дает созерцающему опоры для объективации всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавателью), делает, следовательно, и созерцающего участником. Роман не только не дает никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва для третьего монологически объемлющего сознания, наоборот, все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным<sup>24</sup>. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места. В этом не слабость автора, а его величайшая сила. Этим завоевывается новая авторская позиция, лежащая выше монологической позиции.

На множественность одинаково авторитетных идеологических позиций и на крайнюю гетерогенность материала указывает, как на основную особенность романов Достоевского, и Отто Каус в своей книге «Dostojewski und sein Schicksal». Ни один автор, по Каусу, не сосредоточивал на себе столько противоречивейших и взаимно исключающих друг друга понятий, суждений и оценок, как Достоевский; но самое поразительное то, что произведения Достоевского как будто бы оправдывают все эти противоречивейшие точки зрения: каждая из них, действительно, находит себе опору в романах Достоевского.

Вот как характеризует Каус эту исключительную многосторонность и многопланность Достоевского: «Dostojewski ist ein Hausherr, der die buntesten Gäste verträgt und eine noch so wild zusammengewürfelte Gesellschaft gleichzeitig in Spannung zu halten

<sup>23</sup> К мистерии, равно как и к философскому диалогу платоновского типа, мы еще вернемся в связи с проблемой диалога у Достоевского.

<sup>24</sup> Дело идет, конечно, не об антиномии, не о противостоянии идей, а о событийном противостоянии цельных личностей.

vermag. Wir können dem altmodischen Realisten die Bewunderung für den Schilderer der Katorga, den Sänger der Petersburger Strassen und Plätze und der tyrannischen Wirklichkeiten nicht verwehren und dem Mystiker nicht verdenken, dass er die Gesellschaft Aljoschas, Iwan Karamasoffs — dem der leibhaftige Teufel in die Stube steigt, — des Fürsten Myschkin aufsucht. Utopisten aller Schattierungen müssen an den Träumen des «lächerlichen Menschen», Werssiloffs oder Stawrogins ihre helle Freude haben und religiöse Gemüter sich am Kampf um Gott erbauen, den Sünder und Heilige in diesen Romanen führen. Gesundheit und Kraft, radikalster Pessimismus und glühendster Erlösungsglaube, Lebensdurst und Todessehnsucht ringen in unentschiedenen Kämpfen, Gewalt und Güte, Hochmut und aufopfernde Demut, eine unübersehbare Lebensfülle, plastisch geschlossen in jedem Teile. Es braucht niemand seiner kritischen Gewissenhaftigkeit besondere Gewalt anzutun, um das letzte Wort des Dichters nach seinem Herzen zu deuten. Dostojewski ist so vielseitig und unberechenbar in seinen Eingebungen, sein Werk von Kräften und Absichten gespeist, die unüberbrückbare Gegensätze zu trennen scheinen»<sup>25</sup>.

Как же объясняет Каус эту особенность Достоевского? Каус утверждает, что мир Достоевского является чистейшим и подлиннейшим выражением духа капитализма. Те миры, те планы — социальные, культурные и идеологические, которые сталкиваются в творчестве Достоевского, раньше довели себе, были органически замкнуты, упрочены и внутренние осмыслены в своей отдельности. Не было реальной, материальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю идеологическую самодостаточность этих социальных сфер. В своей всенивелирующей тенденции, не оставляющей никаких иных разделений, кроме разделения на пролетария и капиталиста, капитализм столкнул и сплел эти миры в своем противоречивом становящемся единстве. Эти миры еще не утратили своего индивидуального облика, выработанного веками, но они уже не могут довольствоваться. Их слепое сосуществование и их спокойное и уверенное идеологическое взаимное игнорирование друг друга кончились, и взаимная противоречивость их и в то же время их взаимная связанность раскрылись со всею ясностью. В каждом атоме жизни дрожит это противоречивое единство капиталистического мира и капиталистического сознания, не давая ничему успо-

---

<sup>25</sup> См. указанную книгу, стр. 36<sup>14\*</sup>.

контиться в своей изолированности, но в то же время ничего не разрешая. Дух этого становящегося мира и нашел наиболее полное выражение в творчестве Достоевского. «Die grosse Wirkung Dostojewskis in unserer Zeit und auch alle Unklarheiten und Unbestimmtheiten dieser Wirkung erklären sich in diesem Grundzug seines Wesens und können auch bloss darin eine Rechtfertigung finden: Dostojewski ist der entschiedenste, konsequenteste, unerbittlichste Dichter des kapitalistischen Menschen. Sein Werk ist nicht die Totenklage, sondern das Wiegenlied unserer, der modernen, von Gluthauch des Kapitalismus gezeugten Welt»<sup>26</sup>.

Объяснения Кауса во многом правильны. Действительно, полифонический роман мог осуществиться только в капиталистическую эпоху. Более того, самая благоприятная почва для него была именно в России, где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп, не ослабивших, как на Западе, своей индивидуальной замкнутости в процессе постепенного наступления капитализма. Здесь противоречивая сущность становящейся социальной жизни, не укладывающаяся в рамки уверенного и спокойно созерцающего монологического сознания, должна была проявиться особенно резко, а в то же время индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно полной и яркой. Этим создавались объективные предпосылки существенной многопланности и многоголосости полифонического романа.

Но объяснения Кауса оставляют самый объясняемый факт нераскрытым. Ведь дух капитализма здесь дан на языке искусства и в частности на языке особой разновидности романного жанра. Ведь прежде всего необходимо раскрыть конструктивные особенности этого многопланного романа, лишенного привычного монологического единства. Эту задачу Каус не разрешает. Верно указав самый факт многопланности и смысловой многоголосости, он переносит свои объяснения из плоскости романа непосредственно в плоскость действительности. Достоинство Кауса в том, что он воздерживается от монологизации этого мира, воздерживается от какой бы то ни было попытки объединения и примирения заключенных в нем противоречий; он принимает его многопланность и противоречивость как существенный момент самой конструкции и самого творческого замысла.

<sup>26</sup> См. Otto Kauss. Dostojewski und sein Schicksal. Стр. 63<sup>15\*</sup>.



К другому моменту той же основной особенности Достоевского подошел В. Комарович в работе «Роман Достоевского "Подросток", как художественное единство»<sup>27</sup>. Анализируя этот роман, он вскрывает в нем пять обособленных сюжетов, связанных лишь весьма поверхностно фабулярной связью. Это заставляет его предположить какую-то иную связь по ту сторону сюжетного прагматизма. «Выхватывая <...> клочки действительности, доводя «эмпиризм» их до крайней степени, Достоевский ни на минуту не позволяет нам забыть радостным узнаванием этой действительности (как Флобер или Л. Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки к себе, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом»<sup>28</sup>.

Действительно, монологическое единство мира в романе Достоевского нарушено; но вырванные куски действительности вовсе не непосредственно сочетаются в единстве романа: эти куски довлеют целостному кругозору того или иного героя, осмыслены в плане одного или другого сознания. Если бы эти клочки действительности, лишённые прагматических связей, сочетались непосредственно, как эмоционально-лирически или символически созвучные, в единстве одного монологического кругозора, то перед нами был бы мир романтика, например, мир Гофмана, но вовсе не мир Достоевского.

Последнее внесюжетное единство романа Достоевского Комарович истолковывает монологически, даже сугубо монологически, хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фути<sup>16\*</sup>. Под влиянием монологистической эстетики Бродера Христиансена он понимает внесюжетное, внепрагматическое единство романа, как динамическое единство волевого акта: «Телеологическое соподчинение прагматически разъединённых элементов (сюжетов) является т. о. началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: 5 голосов фути, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают "голосоведение" романа Достоевского. Такое уподобление, — если оно верно, — ведет

---

<sup>27</sup> «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. Долинина. Изд. «Мысль». Л.-М. 1924 г.

<sup>28</sup> «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. Долинина. Изд. «Мысль». Л.-М. 1924 г., стр. 48.

к более обобщенному определению самого начала единства. Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом "я", — закон целесообразной активности. В романе же "Подросток" этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено: "любовь-ненависть" Версикова к Ахматовой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта»<sup>29</sup>.

Основная ошибка Комаровича заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства событий, в котором несколько полноправных участников, получается пустое единство индивидуального волевого акта. И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как такие, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уже говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию.

Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуально-эмоционально-волевому акцентному единству, как недопустимо сводить к нему и музыкальную полифонию. В результате такого сведения роман «Подросток» оказывается у Комаровича каким-то лирическим единством упрощенно-монологического типа, ибо сюжетные единства сочетаются по своим эмоционально-волевым акцентам, т. е. сочетаются по лирическому принципу.

Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше. Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы

---

<sup>29</sup> См. там же, стр. 67-68.

превращаем в термин «полифонический роман», так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина<sup>17\*</sup>.

Адекватнее всех основную особенность творчества Достоевского, как нам кажется, понял Б. М. Энгельгардт в своей работе «Идеологический роман Достоевского»<sup>30</sup>.

Энгельгардт исходит из социологического и культурно-исторического определения героя Достоевского. Герой Достоевского — оторвавшийся от культурной традиции, от почвы и от земли интеллигент-разночинец, представитель «случайного племени». Такой человек вступает в особые отношения к идее: он беззащитен перед нею и перед ее властью, ибо не укоренен в бытии и лишен культурной традиции. Он становится «человеком идеи», одержимым от идеи. Идея же становится в нем идеей-силой, всевластно определяющей и уродующей его сознание и его жизнь. Идея ведет самостоятельную жизнь в сознании героя: живет собственно не он, — живет идея, и романист дает не жизнеописание героя, а жизнеописание идеи в нем; историк «случайного племени» становится «историографом идеи». Доминантой образной характеристики героя является, поэтому, владеющая им идея вместо биографической доминанты обычного типа (как, например, у Толстого и у Тургенева). Отсюда вытекает жанровое определение романа Достоевского, как «романа идеологического». Но это, однако, не обыкновенный идейный роман, роман с идеей. «Достоевский, — говорит Энгельгардт, — изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным художником, более философом нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, н о р о м а н ы о б и д е е . Подобно тому как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была «идея». Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый тип романа, который, в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому, может быть назван и д е о л о г и - ч е с к и м . В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других

---

<sup>30</sup> См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. II, под ред. Долинина. Изд. «Мысль». Л.-М. 1924 г.

великих художников слова; он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах, прежде и больше всего, чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея»<sup>31</sup>.

Идея, как предмет изображения и как доминанта в построении образов героев, приводит к распадению романного мира на миры героев, организованные и оформленные владеющими ими идеями. Многопланность романа Достоевского со всею отчетливостью вскрыта Б. М. Энгельгардтом: «Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру. Подобно тому, как доминантой художественного изображения героя служит комплекс идей-сил, над ним господствующих, точно так же доминантой при изображении окружающей действительности является та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение. У Достоевского нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романе, строго говоря, нет ни быта, ни городской или деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля, в зависимости от того, в каком плане созерцается все это главными действующими лицами. Благодаря этому возникает та многопланность действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия, так что действие романа протекает одновременно или последовательно в совершенно различных онтологических сферах»<sup>32</sup>.

В зависимости от характера идеи, управляющей сознанием и жизнью героя, Энгельгардт различает три плана, в которых может протекать действие романа. Первый план — это «среда». Здесь господствует механическая необходимость; здесь нет свободы, каждый акт жизненной воли является здесь естественным продуктом внешних условий. Второй план — «почва». Это — органическая система развивающегося народного духа. Наконец, третий план — «земля».

«И, наконец, третье понятие: з е м л я — одно из самых глубоких, какие мы только находим у Достоевского, — говорит об

<sup>31</sup> См. его статью «Идеологический роман Достоевского» в сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. Долянина. Сб. II. Изд. «Мысль». 1924 г., стр. 90.

<sup>32</sup> Там же, стр. 93<sup>18\*</sup>.

этом плане Энгельгардт. — Это — та земля, которая от детей не рознится, та земля, которую целовал, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить Алеша Карамазов, все — вся природа, и люди, и звери, и птицы, — тот прекрасный сад, который взрастил господь, взяв семена из миров иных и посеяв на сей земле.

Это высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной свободы ... Это третье царство, — царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья»<sup>33</sup>.

Таковы, по Энгельгардту, планы романа. Каждый элемент действительности (внешнего мира), каждое переживание и каждое действие непременно входят в один из этих трех планов. Основные темы романов Достоевского Энгельгардт также располагает по этим планам<sup>34</sup>.

Как же связаны эти планы в единство романа? Каковы принципы их сочетания друг с другом?

Эти три плана и соответствующие им темы, рассматриваемые в отношении друг к другу, представляют, по Энгельгардту, отдельные этапы диалектического развития духа. «В этом смысле, — говорит он, — они образуют единый путь, которым среди великих мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И не трудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского»<sup>35</sup>.

Такова концепция Энгельгардта. Она впервые отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского, впервые пытается преодолеть одностороннюю и отвлеченную идейность их восприятия и оценки. Однако не все в этой концепции представляется нам правильным. И уже совсем неправильными кажутся нам те выводы, которые он делает в конце своей работы о творчестве Достоевского в его целом.

Б. М. Энгельгардт впервые дает верное определение постановки идеи в романе Достоевского. Идея здесь, действительно, не

---

<sup>33</sup> Там же, стр. 93.

<sup>34</sup> Темы первого плана: 1) тема русского сверхчеловека («Преступление и наказание»), 2) тема русского Фауста (Иван Карамазов) и т. д. Темы второго плана: 1) тема «Идиота», 2) тема страсти в плену у чувственного «я» (Ставрогин) и т. д. Тема третьего плана: тема русского праведника (Зосима, Алеша). См. там же, стр. 98 и дальше.

<sup>35</sup> См. сборник «Достоевский. Статьи и матер.» под ред. Долинина. Сб. II. Изд. «Мысль». 1924 г., стр. 96.

принцип изображения (как во всяком романе), не лейтмотив изображения и не вывод из него (как в идейном, философском романе), а предмет изображения. Принципом видения и понимания мира, его оформления в аспекте данной идеи, она является лишь для героев<sup>36</sup>, но не для самого автора — Достоевского. Миры героев построены по обычному идейно-монологическому принципу, построены как бы ими самими. «Земля» также является лишь одним из миров, входящих в единство романа, одним из планов его. Пусть на ней и лежит определенный иерархически-высший акцент по сравнению с «почвой» и со «средой», — все же «земля» лишь идейный аспект таких героев, как Соня Мармеладова, как старец Зосима, как Алеша. Идеи героев, лежащие в основе этого плана романа, являются таким же предметом изображения, такими же «идеями-героинями», как и идеи Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Они вовсе не становятся принципами изображения и построения всего романа в его целом, т. е. принципами самого автора, как художника. Ведь в противном случае получился бы обычный философско-идейный роман. Иерархический акцент, лежащий на этих идеях, не превращает романа Достоевского в обычный монологический роман, в своей последней основе всегда одноакцентный. С точки зрения художественного построения романа, эти идеи только равноправные участники его действия рядом с идеями Раскольникова, Ивана Карамазова и др. Более того, тон в построении целого, как будто, задают именно такие герои, как Раскольников и Иван Карамазов; поэтому-то так резко выделяются в романах Достоевского житийные тона в речах Хромоножки, в рассказах и речах странника Макара Долгорукого и, наконец, в «Житии Зосимы». Если бы авторский мир совпадал бы с планом земли, то романы были бы построены в соответствующем этому плану житийном стиле.

Итак, ни одна из идей героев — ни героев «отрицательных», ни «положительных» — не становится принципом авторского изображения и не конституирует романного мира в его целом. Это и ставит нас перед вопросом: как же объединяются миры героев с лежащими в их основе идеями в мир автора, в мир романа в его целом? На этот вопрос Энгельгардт дает неверный ответ; точнее, этот вопрос он обходит, отвечая в сущности на совсем другой вопрос.

<sup>36</sup> Для Ивана Карамазова, как для автора «Философской поэмы», идея является и принципом изображения мира, но в потенции каждый из героев Достоевского — автор.

В самом деле, взаимоотношения миров или планов романа — по Энгельгардту: среды, почвы и земли — в самом романе вовсе не даны как звенья единого диалектического ряда, как этапы пути становления единого духа. Ведь если бы, действительно, идеи в каждом отдельном романе — планы же романа определяются лежащими в их основе идеями — располагались бы как звенья единого диалектического ряда, то каждый роман являлся бы законченной философемой, построенной по диалектическому методу. Перед нами в лучшем случае был бы философский роман, роман с идеей (пусть и диалектической), в худшем — философия в форме романа. Последнее звено диалектического ряда неизбежно оказалось бы авторским синтезом, снимающим предшествующие звенья, как абстрактные и вполне преодоленные.

На самом деле это не так: ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии (в этом смысле аналогия романов Достоевского с трагедией правильна)<sup>37</sup>. В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом, но эти взаимоотношения, как мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза.

Но и само художественное творчество Достоевского в его целом тоже не может быть понято как диалектическое становление духа. Ибо путь его творчества есть художественная эволюция его романа, связанная, правда, с идейной эволюцией, но неразстворимая в ней. О диалектическом становлении духа, проходящем через

---

<sup>37</sup> Единственный замысел биографического романа у Достоевского, — «Жизнь великого грешника», — долженствовавшего изображать историю становления сознания, остался невыполненным, точнее, в процессе своего выполнения распался на ряд полифонических романов. См. Комарович. «Незаписанная поэма Достоевского» в I сб. «Достоевский. Статьи и материалы», 1922 г.

этапы среды, почвы и земли, можно гадать лишь за пределами художественного творчества Достоевского. Романы его, как художественные единства, не изображают и не выражают диалектического становления духа.

Энгельгардт, в конце концов, так же как и его предшественники, монологизует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически. Гегелиански понятый единый диалектически становящийся дух ничего, кроме философского монолога, породить не может. Менее всего на почве монистического идеализма может расцвести множественность неслиянных сознаний. В этом смысле единый становящийся дух, даже как образ, органически чужд Достоевскому<sup>19\*</sup>. Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уже искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многопланность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные. Такой образ — в стиле самого Достоевского, точнее — его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему<sup>20\*</sup>.

Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа<sup>21\*</sup>. Решенная романом художественная задача по существу независима от того вторично-идеологического преломления, которым она, может быть, сопровождалась в сознании Достоевского. Конкретные художественные связи планов романа, их сочетание в единство произведения должны быть объяснены и показаны на материале самого романа, и «гегелевский дух» и «церковь» одинаково уведут от этой прямой задачи.

Если же мы поставим вопрос о тех внехудожественных причинах и факторах, которые сделали возможным построение полифонического романа, то и здесь менее всего придется обращаться к фактам субъективного порядка, как бы глубоки они ни были. Если бы многопланность и противоречивость была дана Достоевскому или воспринималась им только как факт личной жизни, как многопланность и противоречивость духа — своего и чужого, — то Достоевский был бы романтиком и создал бы монологический роман о противоречивом становлении человеческого духа, действительно, отвечающий гегелианской концепции. Но на самом деле многопланность и противоречивость Достоевский находил и умел воспринять не в духе, а в объективном социальном мире. В этом



социальном мире планы были не этапами, а станами, противоречивые отношения между ними — не путем личности, восходящим или нисходящим, а состоянием общества. Многопланность и противоречивость социальной действительности была дана как объективный факт эпохи.

Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был субъективно причастен этой противоречивой многопланности своего времени, он менял станы, переходил из одного в другой, и в этом отношении сосуществовавшие в объективной социальной жизни планы для него были этапами его жизненного пути и его духовного становления. Этот личный опыт был глубок, но Достоевский не дал ему непосредственного монологического выражения в своем творчестве. Этот опыт лишь помог ему глубже понять сосуществующие экстенсивно развернутые противоречия, противоречия между людьми, а не между идеями в одном сознании. Таким образом, объективные противоречия эпохи определили творчество Достоевского не в плоскости их личного изживания в истории его духа, а в плоскости их объективного видения, как сосуществующих одновременно сил (правда, видения, углубленного личным переживанием).

Здесь мы подходим к одной очень важной особенности творческого видения Достоевского, особенности или совершенно не понятой или недооцененной в литературе о нем. Недооценка этой особенности привела к ложным выводам и Энгельгардта. Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме<sup>38</sup>. Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно. Такой художник, как, например, Гёте, органически тяготеет к становящемуся ряду. Все сосуществующие противоречия он стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития, в каждом явлении настоящего увидеть след прошлого, вершину современности или тенденцию будущего; вследствие этого ничто не располагалось для него в одной экстенсивной плоскости. Тако-

---

<sup>38</sup> Но, как мы говорили, без драматической предпосылки единого монологического мира.

ва, во всяком случае, была основная тенденция его видения и понимания мира<sup>39</sup>.

Достоевский, в противоположность Гёте, самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него — помыслить все его содержания, как одновременные, и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента.

Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чортом, со своим alter-ego, со своей карикатурой (Иван и чорт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т. п.). Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этой же его особенностью. Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизовать это противоречие и развернуть его экстенсивно. Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем, т. е. сосредоточить в одном миге возможно большее качественное многообразие. Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени. Отсюда же катастрофическая быстрота действия, «вихревое движение», динамика Достоевского. Динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота — единственный способ преодолеть время во времени.

Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одно время, — только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все

<sup>39</sup> Об этой особенности Гёте см. в книге З и м м е л я «Гёте» (русский перевод в изд. «Академия» 1928 г.) и у G u n d o l f ' a «Goethe» (1916 г.)<sup>22\*</sup>.

одновременно, все сосуществует. То же, что имеет смысл лишь как «раньше» или как «позже», что довлеет своему моменту, что оправдано лишь как прошлое или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно и не входит в его мир. Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности<sup>40</sup>. Поэтому в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный.

Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть, конечно, особенность его мировоззрения в обычном смысле слова, — это особенность его художественного восприятия мира: только в категории сосуществования он умел его видеть и изображать. Но, конечно, эта особенность должна была отразиться и на его отвлеченном мировоззрении. И в нем мы замечаем аналогичные явления: в мышлении Достоевского нет генетических и каузальных категорий. Он постоянно полемизирует, и полемизирует с какой-то органической враждебностью, с теорией среды, в какой бы форме она ни проявлялась (например, в адвокатских оправданиях средой); он почти никогда не апеллирует к истории, как таковой, и всякий социальный и политический вопрос трактует в плане современности; и это объясняется не только его положением журналиста, требующим трактовки всего в разрезе современности; напротив, мы думаем, что пристрастие Достоевского к журналистике и его любовь к газете, его глубокое и тонкое понимание газетного листа, как живого отражения противоречивой социальной современности в разрезе одного дня, где рядом и друг против друга экстенсивно разворачивается многообразнейший и противоречивейший материал, объясняется именно основной особенностью его художественного видения<sup>41</sup>. Наконец, в плане отвлеченного миро-

---

<sup>40</sup> Картины прошлого имеются только в ранних произведениях Достоевского (например, детство Вареньки Доброселовой).

<sup>41</sup> О пристрастии Достоевского к газете говорит Л. Гроссман: «Достоевский никогда не испытывал характерного для людей его умственного склада отвращения к газетному листу, той презрительной брезгливости к ежедневной печати, какую открыто выражали Гофман, Шопенгауэр или Флобер. В отличие от них

воззрения эта особенность проявилась в эсхатологизме Достоевского — политическом и религиозном, в его тенденции приближать концы, нащупывать их уже в настоящем, угадывать будущее, как уже наличное в борьбе сосуществующих сил.

Исключительная художественная способность Достоевского видеть все в разрезе сосуществования и взаимодействия является его величайшей силой, но и величайшей слабостью. Она делала его слепым и глухим к очень многому и существенному; многие стороны действительности не могли войти в его художественный кругозор. Но, с другой стороны, эта способность до чрезвычайности обостряла его восприятие в разрезе данного мгновения и позволяла увидеть многое и разнообразное там, где другие видели одно и одинаковое. Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества. Все, что казалось простым, в его мире стало сложным и многосоставным<sup>23\*</sup>. В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса; в каждом выражении — надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но разворачивались в одной плоскости как рядом стоящие и противостоящие, как согласные, но не сливающиеся, или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор. Видение Достоевского было замкнуто в этом мгновении раскрывшегося многообразия и оставалось в нем, организуя и оформляя это многообразие в разрезе данного мгновения.

Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти только у Данте, и позволила ему создать полифонический роман. Объек-

---

Достоевский любил погружаться в газетные сообщения, осуждал современных писателей за их равнодушие к этим «самым действительным и самым мудреным фактам» и с чувством заправского журналиста умел восстанавливать цельный облик текущей исторической минуты из отрывочных мелочей минувшего дня. <...> «Получаете ли вы какие-нибудь газеты?» — спрашивает он в 1867 году одну из своих корреспонденток: «Читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел общих и частных становится все сильнее и явственнее...» См. Л. Гроссман. «Поэтика Достоевского». Госуд. Акад. худож. наук. М. 1925 г., стр. 176.

тивная сложность, противоречивость и многоголосость эпохи Достоевского, положение разночинца и социального скитальца, глубочайшая биографическая и внутренняя причастность объективной многопланности жизни и, наконец, дар видеть мир в категории взаимодействия и сосуществования, — все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского.

Итак, мир Достоевского — художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия, а не этапы становления единого духа. Поэтому и миры героев, планы романа, несмотря на их различную иерархическую акцентуацию, в самом построении романа лежат рядом в плоскости сосуществования (как и миры Данте) и взаимодействия (чего нет в формальной полифонии Данте), а не друг за другом как этапы становления. Но это не значит, конечно, что в мире Достоевского господствует дурная логическая безысходность, недодуманность и дурная субъективная противоречивость. Нет, мир Достоевского по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир. Но тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы.

Что же заставило Энгельгардта искать в произведениях Достоевского «отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа»<sup>42</sup>, т. е. вступить на проторенный путь философской монолизации его творчества?

Нам кажется, что основная ошибка была сделана Энгельгардтом в начале пути при определении «идеологического романа» Достоевского. Идея, как предмет изображения, занимает громадное место в творчестве Достоевского, но все же не она героиня его романов. Его героем был человек, и изображал он в конце концов не идею в человеке, а, говоря его собственными словами, — «человека в человеке». Идея же была для него или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, — и это главное — тем *medium*'ом, той средою, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности. Энгельгардт недооценивает глубокий персонализм Достоевского. «Идей в себе» в платоновском смысле или «идеального бытия» в смысле феноменологов Достоевский не знает, не

---

<sup>42</sup> См. «Идеол. роман Д.» — Сб. II, «Достоевский. Статьи и материалы». Изд. «Мысль», 1924 г., стр. 105.

созерцает, не изображает. Для Достоевского не существует идеи, мысли, положения, которые были бы ничьими — были бы «в себе». И «истину в себе» он представляет в духе христианской идеологии, как воплощенную в Христе, т. е. представляет ее как личность, вступающую во взаимоотношения с другими личностями.

Поэтому не жизнь идеи в одиноком сознании и не взаимоотношения идей, а взаимодействие сознаний в *medium'e* идей<sup>24\*</sup> (но не только идей) изображал Достоевский. А так как сознание в мире Достоевского дано не на пути своего становления и роста, т. е. не исторически, а рядом с другими сознаниями, то оно и не может сосредоточиться на себе и на своей идее, на ее имманентном логическом развитии и втягивается во взаимодействие с другими сознаниями. Сознание у Достоевского никогда не довлеет себе, но находится в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне-диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства, или, наоборот, открыты чуждому наитию, во всяком случае не сосредоточены просто на своем предмете, но сопровождаются вечной оглядкой на другого человека. Можно сказать, что Достоевский в художественной форме дает как бы социологию сознаний, правда, на идеалистической основе, на идеологически чуждом материале и лишь в плоскости сосуществования. Но, несмотря на эти отрицательные стороны, Достоевский, как художник, подымается до объективного видения жизни сознаний и форм их живого сосуществования и потому дает ценный материал и для социолога.

Термин «идеологический роман» представляется нам поэтому не адекватным и уводящим от подлинного художественного задания Достоевского.

Таким образом, и Энгельгардт не угадал до конца художественной воли Достоевского; отметив ряд существеннейших моментов ее, он эту волю в целом истолковывает как философско-монологическую волю, превращая полифонию сосуществующих сознаний в гомофоническое становление одного сознания.

То, что в европейском и русском романе до Достоевского было последним целым, — монологический единый мир авторского сознания, — в романе Достоевского становится частью, элементом целого; то, что было действительностью, становится здесь одним из аспектов действительности; то, что связывало целое, — сюжетно-прагматический ряд и личный стиль и тон, — становится здесь подчиненным моментом. Появляются новые принципы художест-

венного сочетания элементов и построения целого, появляется — говоря метафорически — романский контрапункт.

Идеологическое наполнение этого нового художественного мира чуждо и неприемлемо (и оно не ново), как неприемлемо идеологическое наполнение байроновской поэмы или дантовского космоса; но построение этого мира, завоеванное, правда, в неразрывной связи с этой наполняющей его идеологией и породившей его эпохой, все же остается, когда эпоха со своими социальными мирами и со своими идеологиями уже ушла. Остается, — как остаются окружающие нас памятники искусства — не только как документ, но и как образец.

В настоящее время роман Достоевского является, может быть, самым влиятельным образцом не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени находится вся новая проза, но и на Западе. За ним, как за художником, следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: поработщает его художественная воля<sup>25\*</sup>. Но сознание критиков и исследователей до сих пор поработщает идеология. Художественная воля не достигает отчетливого теоретического осознания. Кажется, что каждый, входящий в лабиринт полифонического романа, не может найти в нем дороги и за отдельными голосами не слышит целого. Часто не схватываются даже смутные очертания целого; художественные же принципы сочетания голосов вовсе не улавливаются ухом. Каждый по-своему толкует последнее слово Достоевского, но все одинаково толкуют его, как о д н о слово, о д и н голос, о д и н акцент, а в этом как раз коренная ошибка. Надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ГЕРОЙ У ДОСТОЕВСКОГО

Мы выставили тезис и дали несколько «монологический» — в свете нашего тезиса — обзор наиболее существенных попыток определения основной особенности творчества Достоевского. В процессе этого критического анализа мы уяснили нашу точку зрения. Теперь мы должны перейти к более подробному и доказательному развитию ее на материале произведений Достоевского.

Мы остановимся последовательно на трех моментах нашего тезиса: на относительной свободе и самостоятельности героя и его голоса в условиях полифонического замысла, на особой постановке идеи в нем и, наконец, на новых принципах связи, образующих целое романа. Настоящая глава посвящена герою.

Герой интересует Достоевского не как элемент действительности, обладающий определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос — «кто он?». Нет, герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого.

Это очень важная и принципиальная особенность восприятия героя. Герой, как точка зрения, как взгляд на мир, требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики. Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и са-



мосознания, в конце концов — последним словом героя о себе самом и о своем мире.

Следовательно, теми элементами, из которых складывается образ героя, служат не черты действительности — самого героя и его бытового окружения — но значение этих черт для него самого, для его самосознания. Все устойчивые, объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его *habitus*, его душевный облик и даже самая его наружность, — т. е. все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя — «кто он», — у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения оказывается самая функция этого самосознания. В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его целостного образа, — здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания. Автор не оставляет для себя, т. е. только в своем кругозоре, ни одного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора, как предмет видения и изображения, остается это чистое самосознание в его целом.

Уже в первый «гоголевский период» своего творчества Достоевский изображает не «бедного чиновника», но самосознание бедного чиновника (Девушкин, Голядкин, даже Прохарчин). То, что было дано в кругозоре Гоголя как совокупность объективных черт, слагающихся в твердый социально-характерологический облик героя, вводится Достоевским в кругозор самого героя и здесь становится предметом его мучительного самосознания; даже самую наружность «бедного чиновника», которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Девушкин, идя к генералу, видит себя в зеркале: «Оторопел так, что и губы трясутся и ноги трясутся. Да и было отчего, маточка. Во-первых, совестно; я взглянул направо в зеркало, так просто было отчего с ума сойти оттого, что я там увидел. <...> Его превосходительство тотчас обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм. Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить путовку». (Полное собрание сочинений Достоевского. Изд. седьмое, 1906 г., т. I, стр. 96, 97. Все последующие цитаты будут даны по тому же изданию с указанием тома и страницы).<sup>26\*</sup>

Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и видундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознавал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина — его двойник.

Но благодаря этому все твердые черты героя, оставаясь содержательно теми же самыми, переведенные из одного плана изображения в другой, приобретают совершенно иное художественное значение: они уже не могут завершить и закрыть героя, построить его цельный образ, дать художественный ответ на вопрос: «кто он?». Мы видим не кто он есть, а к а к он осознает себя, наше художественное видение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности. Так гоголевский герой становится героем Достоевского<sup>2</sup>.

Можно было бы дать такую несколько упрощенную формулу того переворота, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире: он перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершенную тотальную действительность<sup>27\*</sup> его он превратил в материал его самосознания. Недаром Достоевский заставляет Макара Деушкина читать гоголевскую «Шинель» и воспринимать ее как повесть о себе самом, как «пашквиль» на себя; этим он буквально вводит автора в кругозор героя. Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниканский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением<sup>28\*</sup>. Гоголевский мир, мир «Шинели», «Носа», «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего», содержательно остался тем же в первых произведениях Достоевского — в «Бедных людях» и в «Двойнике». Но распределение этого содержательно одинакового материала между структурными элементами произведения здесь совершенно иное. То, что выполнял автор, — выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка. Доминанта всего художественного видения и построения переместилась<sup>29\*</sup>, и весь мир стал выглядеть по-новому, между тем как существенно нового, не-гоголевского, материала почти не было привнесено Достоевским<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Достоевский неоднократно дает внешние портреты своих героев и от автора, от рассказчика или через других действующих лиц. Но эти внешние портреты не несут у него завершающей героя функции, не создают твердого и предопределяющего образа. Функция той или иной черты героя не зависит, конечно, только от элементарных художественных методов раскрытия этой черты (путем самохарактеристики героя, от автора, косвенным путем и т. п.).

<sup>3</sup> В пределах того же гоголевского материала остается и «Прохарчин». В этих пределах оставались, по-видимому, и уничтоженные Достоевским «Сбитые

Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя. Они уже не лежат в одной плоскости с героем, рядом с ним и вне его в едином авторском мире, а потому они и не могут быть определяющими героя каузальными и генетическими факторами, не могут нести в произведении объясняющей функции. Рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание, рядом с его кругозором — другой кругозор, рядом с его точкой зрения на мир — другая точка зрения на мир. Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир — мир других равноправных с ним сознаний.

Нельзя истолковывать самосознание героя в социально-характерологическом плане и видеть в нем лишь новую черту героя, усматривать, например, в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание. Так именно и воспринял Девушкина Белинский. Он приводит место с зеркалом и оторвавшейся пугавшей, которое его поразило, но он не улавливает его художественно-формального значения: самосознание для него лишь обогащает образ «бедного человека» в гуманном направлении, укладываясь рядом с другими чертами в твердом образе героя, построенном в обычном авторском кругозоре. Может быть, это и помешало Белинскому правильно оценить «Двойника».

Самосознание, как художественная доминанта построения героя, не может лечь рядом с другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя, как свой материал, и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы.

Самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека. Но не всякий человек является одинаково благопри-

---

бакенбарды». Но здесь Достоевский почувствовал, что его новый принцип на том же гоголевском материале явится уже повторением и что необходимо овладеть содержательно новым материалом. В 1846 г. он пишет брату: «Я не пишу и "Сбритых Бакенбард". Я все бросаю: ибо все это есть ни что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли проснутся из меня на бумагу. Когда я дописал "Сбр. Бак." до конца, все это представилось мне само собою. В моем положении однообразие — гибель». («Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского.» СПб. 1883 г., раздел «Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам», стр. 55; в дальнейших ссылках указываются также страницы этого раздела издания)<sup>30\*</sup>. Он принимает за «Неточку Незванову» и «Хозяйку», т. е. пытается внести свой новый принцип в другую область пока еще гоголевского же мира («Портрет», отчасти «Страшная месть»).

ятым материалом такого изображения. Гоголевский чиновник в этом отношении предоставлял слишком узкие возможности. Достоевский искал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции сознания себя и мира. И вот в его творчестве появляется «мечтатель» и «человек из подполья». И «мечтательство» и «подпольность» — социально-характерологические черты людей, но они отвечают художественной доминанте Достоевского. Сознание не воплощенного и не могущего воплотиться мечтателя и подпольного человека является настолько благоприятною почвою для творческой установки Достоевского, что позволяет ему как бы слить художественную доминанту изображения с жизненно-характерологической доминантой изображаемого человека.

«О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен. Вопрос, кто такой?» Ответ: лентяй; да ведь это преприятно было бы слышать о себе. Значит, положительно определен, значит, есть что сказать обо мне. «Лентяй!», — да ведь это званье и назначение, это карьера-с»<sup>4</sup>.

Человек из подполья не только растворяет в себе все возможные твердые черты своего облика, делая их предметом рефлексии, но у него уже и нет этих черт, нет твердых определений, о нем нечего сказать, он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты. И для автора он является не носителем качеств и свойств, которые были бы нейтральны к его самосознанию и могли бы завершить его, нет, интенции автора направлены именно на его самосознание и на безысходную незавершенность, дурную бесконечность этого самосознания. Поэтому-то жизненно-характерологическое определение «человека из подполья» и художественная доминанта его образа сливаются воедино. Только у неоклассиков<sup>32\*</sup>, только у Расина можно еще найти столь глубокое и полное совпадение формы героя с формой человека, доминанты построения образа с доминантой характера. Но это сравнение с Расином звучит как парадокс, ибо, действительно, слишком различен материал, на котором в том и другом случае осуществляется эта полнота художественной адекватности. Герой Расина — весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое изваяние. Герой Достоевского — весь самосознание. Герой Расина — неподвижная и ко-

<sup>4</sup> См. т. III, стр. 32.7<sup>31\*</sup>.

нечная субстанция, герой Достоевского — бесконечная функция. Герой Расина равен себе самому, герой Достоевского — ни в один миг не совпадает с самим собою. Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина<sup>33\*</sup>.

Самосознание, как художественная доминанта в построении героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира, но при условии, что герой, как самосознание, действительно изображается, а не выражается, т. е. не сливается с автором, не становится рупором для его голоса, при том условии, следовательно, что акценты самосознания героя действительно объективированы и что в самом произведении дана дистанция между героем и автором. Если же пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана, то перед нами не произведение, а личный документ.

Произведения Достоевского в этом смысле глубоко объективны, и потому самосознание героя, став доминантой, разлагает монологическое единство произведения (не нарушая, конечно, художественного единства нового, не монологического типа). Герой становится относительно свободным и самостоятельным, ибо все то, что делало его в авторском замысле определенным, так сказать, приговоренным, что квалифицировало его раз и навсегда как законченный образ действительности, — теперь все это функционирует уже не как завершающая его форма, а как материал его самосознания.

В монологическом замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, т. е. в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, т. е. выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском мире; построение этого мира — с его точками зрения и завершающими определениями — предполагает устойчивую позицию вовне, устойчивый авторский кругозор. Самосознание героя включено в недоступную ему твердую оправу определяющего и изображающего его авторского сознания и дано на твердом фоне внешнего мира.

Достоевский отказывается от всех этих монологических предпосылок. Все то, что автор-монологист оставлял за собою, употребляя для создания последнего единства произведения и изображенного в нем мира, Достоевский отдает своему герою, превращая все это в момент его самосознания.

О герое «Записок из подполья» нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам: его типичность для своего времени и для своего социального круга, трезвое психологическое или даже психопатологическое определение его внутреннего облика, характерологическая категория его сознания, его комизм и его трагизм, все возможные моральные определения его личности и т. п. — все это он, по замыслу Достоевского, отлично знает сам и упорно и мучительно рассасывает все эти определения изнутри. Точка зрения извне как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова.

Так как в этом произведении доминанта изображения наиболее адекватно совпадает с доминантой изображаемого, то это формальное задание автора находит очень ясное содержательное выражение. Человек из подполья более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другими, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сформулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами.

«И это не стыдно, и это не унижительно!» может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. «Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей <...> В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете вашу правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше разворотом помрачено, а без чистого сердца — полного правильного сознания не будет. И сколько в вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! Ложь, ложь и ложь!»

Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло...»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> См. Собр. соч., т. III, стр. 342. Разрядка наша<sup>34\*</sup>.

Герой из подполья прислушивается к каждому чуждому слову о себе, смотрит, как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чуждому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывает точку зрения «третьего». Но он знает также, что все эти определения, как пристрастные, так и объективные, находятся у него в руках и не завершают его именно потому, что он сам сознает их; он может выйти за их пределы и сделать их неадекватными. Он знает, что последнее слово за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово своего самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью.

И это не только характерологическая черта самосознания человека из подполья, это и доминанта построения его автором. Автор действительно оставляет за своим героем последнее слово. Именно оно или, точнее, тенденция к нему и нужна автору для его замысла. Он строит героя не из чужих слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не образ героя, а именно слово героя о себе самом и о своем мире.

Герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, — мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, — не существенно и поглощается словом, как его материал, или остается вне его, как стимулирующий и провоцирующий фактор. Мы убедимся далее, что вся художественная конструкция романа Достоевского направлена на раскрытие и уяснение этого слова героя и несет по отношению к нему провоцирующие и направляющие функции. Эпитет «жестокый талант», данный Достоевскому Михайловским, имеет под собою почву, хотя и не такую простую, какую она представлялась Михайловскому. Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяют растворить все вещное и объектное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное в изображении человека в чистом medium'e его самосознания и самовысказывания.

Чтобы убедиться в художественной глубине и тонкости провоцирующих художественных приемов Достоевского, достаточно сравнить его с современными увлеченнейшими подражателями «жестокости таланта» — с немецкими экспрессионистами: с Корнфельдом, Верфелем и др. Дальше провоцирования истерик и вся-

ких истерических исступлений в большинстве случаев они не умеют пойти, так как не умеют создать той сложнейшей и тончайшей социальной атмосферы вокруг героя, которая заставляет его диалогически раскрываться и уясняться, ловить аспекты себя в чужих сознаниях, строить лазейки, оттягивая, и этим обнажая, свое последнее слово в процессе напряженнейшего взаимодействия с другими сознаниями. Художественно наиболее сдержанные, как Верфель, создают символическую обстановку для этого самораскрытия героя. Такова, например, сцена суда в «*Spiegelmensch'e*» Верфеля, где герой судит себя сам, а судья ведет протокол и вызывает свидетелей<sup>35\*</sup>.

Доминанта самосознания в построении героя верно уловлена экспрессионистами, но заставить это самосознание раскрыться спонтанно и художественно-убедительно они не умеют. Получается или нарочитый и грубый эксперимент над героем, или символическое действо.

Самоуяснение, самораскрытие героя, слово его о себе самом, не predetermined его нейтральным образом, как последняя цель построения, действительно, иногда делает установку автора «фантастической» и у самого Достоевского. Правдоподобие героя для Достоевского — это правдоподобие внутреннего слова его о себе самом во всей его чистоте, но чтобы его услышать и показать, чтобы ввести его в кругозор другого человека, — требуется нарушение законов этого кругозора, ибо нормальный кругозор вмещает образ другого человека, но не другой кругозор в его целом. Приходится искать для автора какую-то внекругозорную фантастическую точку.

Вот что говорит Достоевский в авторском предисловии к «Кроткой»:

«Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его “фантастическим”, тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно.

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, “собрать свои мысли в точку”. Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собой. Вот он и говорит сам с собою, рассказывает дело, уясняет себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противуречит себе, и в логике и в чувствах.



Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает "мысли в точку". Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого.

Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шаршавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре: "Последний день приговоренного к смертной казни", употребил почти такой же прием, и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и, буквально, в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения, — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных<sup>6</sup>.

Мы привели это предисловие почти полностью ввиду исключительной важности высказанных здесь положений для понимания творчества Достоевского: та «п р а в д а», к которой должен притти и, наконец, действительно приходит герой, уясняя себе самому события, для Достоевского по существу может быть только правдой собственного сознания. Она не может быть нейтральной к самосознанию. В устах другого содержательно то же самое слово, то же определение приобрело бы иной смысл, иной тон и уже не было бы правдой. Только в форме исповедального самовысказывания может быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему.

<sup>6</sup> См. Соб. соч. т. X, стр. 340 и 341. Разрядка Достоевского<sup>36\*</sup>.

Но как ввести это слово в рассказ, не разрушая его самости, а в то же время не разрушая и ткани рассказа, не снижая рассказа до простой мотивировки введения исповеди? Фантастическая форма «Кроткой» является лишь одним из решений этой проблемы, ограниченное притом пределами повести. Но какие художественные усилия необходимы были Достоевскому для того, чтобы заместить функции фантастического стенографа в целом многоголосом романе!

Дело здесь, конечно, не в прагматических трудностях и не во внешних композиционных приемах. Толстой, например, спокойно вводит предсмертные мысли героя, последнюю вспышку его сознания с его последним словом непосредственно в ткань рассказа прямо от автора (уже в «Севастопольских рассказах»; особенно показательны поздние произведения: «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»). Для Толстого не возникает самой проблемы; ему не приходится оговаривать фантастичность своего приема<sup>37\*</sup>. Мир Толстого монолитно монологичен; слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем. В оболочке чужого (авторского) слова дано и последнее слово героя; самосознание героя — только момент его твердого образа и, в сущности, предопределено этим образом даже там, где тематически сознание переживает кризис и радикальнейший внутренний переворот («Хозяин и работник»). Самосознание и духовное перерождение остаются у Толстого в плане чисто содержательном и не приобретают формального значения; этическая незавершенность человека до его смерти не становится формально-художественною незавершенностью героя. Художественно-формальная структура образа Брежунова или Ивана Ильича ничем не отличается от структуры образа старого князя Болконского или Наташи Ростовы. Самосознание и слово героя не становятся доминантой его построения при всей их тематической важности в творчестве Толстого. Второй голос (рядом с авторским) не появляется в его мире; не возникает поэтому ни проблемы сочетания голосов, ни проблемы особой постановки авторской точки зрения. Монологически наивная точка зрения Толстого и его слово проникают повсюду, во все уголки мира и души, все подчиняя своему единству.

У Достоевского слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя. Поэтому-то и возникает проблема постановки авторского слова, проблема его формально-художественной позиции по отношению к слову героя. Проблема эта лежит глубже, чем вопрос о поверхностно-композиционном авторском слове и о поверхностно-композиционном же устранении

его формой «Icherzählung», введением рассказчика, построением романа сценами и низведением авторского слова до простой ремарки. Все эти композиционные приемы устранения или ослабления композиционного авторского слова сами по себе еще не задевают существа проблемы; их подлинный художественный смысл может быть глубоко различен в зависимости от различных художественных заданий. Форма «Icherzählung» «Капитанской дочки» бесконечно далека от «Icherzählung» «Записок из подполья», даже если мы абстрактно отмыслим содержательное наполнение этих форм. Рассказ Гриневы строится Пушкиным в твердом монологическом кругозоре, хотя этот кругозор никак не представлен внешне-композиционно, ибо нет прямого авторского слова. Но именно этот кругозор определяет все построение. В результате — т в е р д ы й о б р а з Г р и н е в а , образ, а не слово; слово же Гриневы — элемент этого образа, т. е. вполне исчерпывается характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями. Точка зрения Гриневы на мир и на события также является только компонентом его образа: она дана как х а р а к т е р н а я д е й с т в и т е л ь н о с т ь , а вовсе не как непосредственно значащая, полновесно-интенциональная смысловая позиция. Непосредственная интенциональность принадлежит лишь авторской точке зрения, лежащей в основе построения, все остальное — лишь объект ее. Введение рассказчика также может несколько не ослаблять единовидящего и единознающего монолизма авторской позиции и несколько не усиливать смысловой весомости и самостоятельности слов героя. Таков, например, пушкинский рассказчик — Белкин.

Все эти композиционные приемы, таким образом, сами по себе еще не способны разрушить монолизм художественного мира. Но у Достоевского они действительно несут эту функцию, становясь орудием в осуществлении его полифонического художественного замысла. Мы увидим дальше, как, и благодаря чему, они осуществляют эту функцию. Здесь же нам важен пока самый художественный замысел, а не средство его конкретного осуществления.

В замысле Достоевского герой — носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова. Замысел автора о герое — з а м ы с е л о с л о в е . Поэтому и слово автора о герое — с л о в о о с л о в е . Оно ориентировано на героя, как на слово, и потому диалогически о б р а щ е н о к н е м у . Автор говорит всею конструкцией своего романа не о герое, а с героем. Да иначе и быть не может: только

диалогическая, соучастная установка принимает чужое слово все-речь и способна подойти к нему, как к смысловой позиции, как к другой точке зрения. Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в теснейшей связи с чужим словом, но в то же время не сливается с ним, не поглощает его и не растворяет в себе его значимости, т. е. сохраняет полностью его самостоятельность, как слова. Сохранить же дистанцию при напряженной смысловой связи — дело далеко не легкое. Но дистанция входит в замысел автора, ибо только она обеспечивает чистый объективизм изображения героя.

Самосознание, как доминанта построения героя, требует создания такой художественной атмосферы, которая позволила бы его слову раскрыться и самоуясниться. Ни один элемент такой атмосферы не может быть нейтрален: все должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему, все должно ощущаться как слово о присутствии, а не слово об отсутствующем, как слово «второго», а не «третьего» лица. Смысловая точка зрения «третьего», в районе которой строится устойчивый образ героя, разрушила бы эту атмосферу, поэтому она и не входит в творческий мир Достоевского; не потому, следовательно, что она ему недоступна (вследствие, например, автобиографичности героев или исключительного полемизма автора), но потому, что она не входит в творческий замысел его. Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения. Отсюда и та кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского, которая для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого скандала, каждой эксцентричности. В свете этого художественного задания только и могут быть поняты истинные функции таких композиционных элементов, как рассказчик и его тон, как сценический диалог, как особенности рассказа от автора (там, где он есть) и др.

Такова относительная самостоятельность героев в пределах творческого замысла Достоевского. Здесь мы должны предупредить одно возможное недоразумение. Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором. Такого противоречия, на самом деле, нет. Свобода героев утверждается нами в пределах

художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода героя-образа. Но создать не значит выдумать. Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и законами того материала, на котором оно работает. Всякое творчество определяется своим предметом и его структурой и потому не допускает произвола и в сущности ничего не выдумывает, а лишь раскрывает то, что дано в самом предмете. Можно притти к верной мысли, но у этой мысли своя логика, и потому ее нельзя выдумать, т. е. сделать с начала и до конца. Также не выдумывается и художественный образ, каков бы он ни был, так как и у него есть своя художественная логика, своя закономерность. «Wer A sagt — muss auch B sagen» — говорят немцы<sup>38\*</sup>. Поставив себе определенное задание, приходится подчиниться его закономерности.

Герой Достоевского также не выдуман, как не выдуман герой реалистического романа, как не выдуман романтический герой, как не выдуман герой неоклассиков. Но у каждого своя закономерность, своя логика, входящая в пределы авторской художественной воли, но не нарушимая для авторского произвола. Выбрав героя и выбрав доминанту его изображения, автор уже связан внутренней логикой выбранного, которую он и должен раскрыть в своем изображении. Логика самосознания допускает лишь определенные художественные способы своего раскрытия и изображения. Раскрыть и изобразить его можно лишь вопрошая и провоцируя, но не давая ему предreshающего и завершающего образа. Такой образ не овладевает как раз тем, что задает себе автор, как свой предмет.

Свобода героя, таким образом, — момент авторского замысла. Слово героя создано автором, но создано так, что оно до конца может развить свою внутреннюю логику и самостоятельность, как чужое слово, как слово самого героя. Вследствие этого оно выпадает не из авторского замысла, а лишь из монологического авторского кругозора. Но разрушение этого кругозора как раз и входит в замысел Достоевского.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ИДЕЯ У ДОСТОЕВСКОГО

Переходим к следующему моменту нашего тезиса — к постановке идеи в художественном мире Достоевского. Полифоническое задание не совместимо с моноидеизмом обычного типа<sup>39\*</sup>. В постановке идеи своеобразие Достоевского должно проявиться особенно отчетливо и ярко. В нашем анализе мы отвлечемся от содержательной стороны вводимых Достоевским идей, нам важна лишь их художественная функция в произведении.

Герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, — но и слово о мире: он не только создающий, — он — идеолог.

Идеологом является уже и «человек из подполья», но полноту значения идеологическое творчество героев получает в романах; идея здесь, действительно, становится почти героиней произведения. Однако доминанта изображения героя и здесь остается прежней: самосознание.

Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, не отделима от правды личности. Категории самосознания, которые определяли его жизнь уже у Девушкина и особенно у Голядкина — приятие и неприятие, бунт или смирение — становятся теперь основными категориями мышления о мире. Поэтому высшие принципы мировоззрения — те же, что и принципы конкретнейших личных переживаний. Этим достигается столь характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной, а высшее идеологическое мышление — интимно личностным и страстным.

Это слияние слова героя о себе самом с его идеологическим словом о мире чрезвычайно повышает прямую интенциональность

самовысказывания, усиливает его внутреннюю сопротивляемость всякому внешнему завершению. Идея помогает самосознанию утвердить свою суверенность в художественном мире Достоевского и восторжествовать над всяким твердым и устойчивым нейтральным образом.

Но, с другой стороны, и сама идея может сохранить свою интенциональность, свою полноту лишь на почве самосознания, как доминанты художественного изображения героя. В монологическом художественном мире идея, вложенная в уста героя, изображенного как твердый и заверченный образ действительности, неизбежно утрачивает свою прямую интенциональность, становясь таким же моментом действительности, предопределенной чертою ее, как и всякое иное проявление героя. Это — идея социально-типичная или индивидуально-характерная, или, наконец, простой интеллектуальный жест героя, интеллектуальная мимика его душевного лица. Идея перестает быть идеей и становится простой художественной характеристикой. Как такая, она сочетается с образом героя.

Если же идея в монологическом мире сохраняет свою значимость, как идея, то она неизбежно отделяется от твердого образа героя и художественно уже не сочетается с ним: она только вложена в его уста, но с таким же успехом могла бы быть вложена и в уста какого-нибудь другого героя. Автору важно, чтобы данная верная идея вообще была бы высказана в контексте данного произведения, кто и когда ее выскажет — определяется композиционными соображениями удобства и уместности или чисто отрицательными критериями: так, чтобы она не нарушила правдоподобия образа говорящего. Сама по себе такая идея — ничья. Герой лишь простой носитель этой самоцельной идеи; как верная, значащая идея, она тяготеет к некоторому безличному системно-монологическому контексту, другими словами — к системно-монологическому мировоззрению самого автора.

Монологический художественный мир не знает чужой мысли, чужой идеи, как предмета изображения. Все идеологическое распадается в таком мире на две категории. Одни мысли — верные, значащие мысли — довлеют авторскому сознанию, стремятся сложиться в чисто смысловое единство мировоззрения; такие мысли не изображаются, они утверждаются; эта утвержденность их находит свое объективное выражение в особой акцентуации их, в особом положении их в целом произведении, в самой словесно-стилистической форме их высказывания и в целом ряде других разнообразнейших способов выдвинуть мысль, как значащую,

утвержденную мысль. Мы ее всегда услышим в контексте произведения, утвержденная мысль звучит всегда по-иному, чем мысль не утвержденная. Другие мысли и идеи — неверные или безразличные с точки зрения автора, не укладывающиеся в его мировоззрении, — не утверждают, а — или полемически отрицаются, или утрачивают свою прямую значимость и становятся простыми элементами характеристики, умственными жестами героя или более постоянными умственными качествами его.

В монологическом мире — *tertium non datur*: мысль либо утверждается, либо отрицается, либо просто перестает быть полноценной мыслью. Не утвержденная мысль, чтобы войти в художественную структуру, должна вообще лишиться своей значимости, стать психическим фактом. Что же касается полемически отрицаемых мыслей, то они тоже не изображаются, ибо опровержение, какую бы форму оно ни принимало, исключает подлинное изображение идеи. Отрицаемая чужая мысль не размыкает монологического контекста, наоборот, он еще резче и упорнее замыкается в своих границах. Отрицаемая чужая мысль не способна создать рядом с одним сознанием полноправное чужое сознание, если это отрицание остается чисто теоретическим отрицанием мысли, как таковой.

Художественное изображение идеи возможно лишь там, где она ставится по ту сторону утверждения или отрицания, но в то же время и не низводится до простого психического переживания, лишённого прямой значимости. В монологическом мире такая постановка идеи невозможна: она противоречит самым основным принципам этого мира. Эти же основные принципы выходят далеко за пределы одного художественного творчества; они являются принципами всей идеологической культуры нового времени. Что же это за принципы?

Наиболее яркое и теоретически отчетливое выражение принципы идеологического монолизма получили в идеалистической философии. Монистический принцип, т. е. утверждение единства бытия в идеализме превращается в принцип единства сознания.

Нам важна здесь, конечно, не философская сторона вопроса, а некоторая общеодеологическая особенность, которая проявилась и в этом идеалистическом превращении монизма бытия в монолизм сознания. Но и эта общеодеологическая особенность также важна нам лишь с точки зрения ее дальнейшего художественного применения.



Единство сознания, подменяющее единство бытия, неизбежно превращается в единство *о д н о г о* сознания; при этом совершенно безразлично, какую метафизическую форму оно принимает: «сознания вообще» («Bewusstsein überhaupt»), «абсолютного я», «абсолютного духа», «нормативного сознания» и пр. Рядом с этим единым и неизбежно *о д н и м* сознанием оказывается множество эмпирических человеческих сознаний. Эта множественность сознаний с точки зрения «сознания вообще» случайна и, так сказать, излишня. Все, что существенно, что истинно в них, входит в единый контекст сознания вообще и лишено индивидуальности. То же, что индивидуально, что отличает одно сознание от другого и от других сознаний, — познавательное несущественно и относится к области психической организации и ограниченности человеческой особи. С точки зрения истины нет индивидуации сознаний. Единственный принцип познавательной индивидуации, какой знает идеализм, — *о ш и б к а*. Всякое истинное суждение не закрепляется за личностью, а довлеет некоторому единому системно-монологическому контексту. Только ошибка индивидуализует. Все истинное вмещается в пределы одного сознания, и если не вмещается фактически, то лишь по соображениям случайным и посторонним самой истине. В идеале одно сознание и одни уста совершенно достаточны для всей полноты познания; во множестве сознаний нет нужды и для него нет основы.

Должно отметить, что из самого понятия единой истины вовсе еще не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально не востима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе социальна и событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний. Все зависит от того, как помыслить себе истину и ее отношение к сознанию. Монологическая форма восприятия познания и истины — лишь одна из возможных форм. Эта форма возникает лишь там, где сознание ставится над бытием и единство бытия превращается в единство сознания<sup>1</sup>.

На почве философского монолизма невозможно существенное взаимодействие сознаний, а поэтому невозможен существен-

---

<sup>1</sup> В настоящее время и на почве самого идеализма начинается принципиальная критика монолизма, как специфически кантовской формы идеализма. В особенности следует указать работы Max Scheler'a: «Wesen und Formen der Sympathie» (1926) и «Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik» (1921)<sup>40\*</sup>.

ный диалог. В сущности идеализм знает лишь один вид познавательного взаимодействия между сознаниями: научение знающим и обладающим истиной не знающего и ошибающегося, т. е. взаимоотношение учителя и ученика и, следовательно, только педагогический диалог<sup>2</sup>.

Монологическое восприятие сознания господствует и в других сферах идеологического творчества. Повсюду все значимое и ценное сосредоточивается вокруг одного центра — носителя. Всякое идеологическое творчество мыслится и воспринимается как возможное выражение одного сознания, одного духа. Даже там, где дело идет о коллективе, о многообразии творящих сил, единство все же иллюстрируется образом одного сознания: духа нации, духа народа, духа истории и т. п. Все значимое можно собрать в одном сознании и подчинить единому акценту; то же, что не поддается такому сведению, — случайно и несущественно<sup>41\*</sup>. Весь европейский утопизм также зиждется на этом монологическом принципе. Таков утопический социализм с его верой во всемогущие убеждения. Репрезентантом<sup>42\*</sup> всякого смыслового единства повсюду становится одно сознание и одна точка зрения.

Эта вера в самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная тем или другим мыслителем, нет, — это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы. Нас здесь могут интересовать лишь проявления этой особенности в литературном творчестве.

Постановка идеи в литературе, как мы видели, всецело монологична. Идея или утверждается, или отрицается. Все утверждаемые идеи сливаются в единство авторского видящего и изображающего сознания; не утвержденные — распределяются между героями, но уже не как значащие идеи, а как социально-типические или индивидуально характерные проявления мысли. Знающим, понимающим, видящим в первой степени является один автор. Только он идеолог. На авторских идеях лежит печать его индивидуальности. Таким образом, в нем прямая и полновесная идеологическая значимость и индивидуальность сочетаются, не ос-

<sup>2</sup> Идеализм Платона не чисто монологичен. Чистым монологистом он становится лишь в неокантианской интерпретации. Платоновский диалог также не педагогического типа, хотя монологизм и силен в нем. О диалогах Платона мы подробнее будем говорить в дальнейшем в связи с философским диалогом у Достоевского, который обычно определяется (например, Гроссманом) как диалог платоновского типа.

лабляя друг друга. Но только в нем. В героях индивидуальность убивает значимость их идей, или же, если значимость этих идей сохраняется, то они отрешаются от индивидуальности героя и сочетаются с авторской индивидуальностью. Отсюда — идейная моноакцентность произведения; появление второго акцента неизбежно воспримется как дурное противоречие внутри авторского мировоззрения.

Утвержденная и полноценная авторская идея может нести в произведении монологического типа тройкие функции: во-первых, она является принципом самого видения и изображения мира, принципом выбора и объединения материала, принципом идеологической однородности всех элементов произведения; во-вторых, идея может быть дана как более или менее отчетливый или сознательный вывод из изображенного; в-третьих, наконец, авторская идея может получить непосредственное выражение в идеологической позиции главного героя.

Идея, как принцип изображения, сливается с формой. Она определяет все формальные акценты, все те идеологические оценки, которые образуют формальное единство художественного стиля и единый тон произведения. Глубинные пласты этой формообразующей идеологии носят социальный характер и менее всего могут быть отнесены на счет авторской индивидуальности. Его индивидуальность лишь окрашивает их. Творческою потенцією обладают лишь те оценки, которые сложились и отстоялись в том коллективе, которому принадлежит автор. В идеологии, служащей принципом формы, автор выступает лишь как представитель своей социальной группы. К этим глубинным пластам формообразующей идеологии относится и отмеченный нами художественный монологизм.

Идеология, как вывод, как смысловой итог изображения, при монологическом принципе неизбежно превращает изображенный мир в безгласный объект этого вывода. Самые формы идеологического вывода могут быть весьма различны. В зависимости от них меняется и постановка изображаемого: оно может быть или простой иллюстрацией к идее, простым примером, или парадигмой, или материалом идеологического обобщения (экспериментальный роман), или, наконец, может находиться в более сложном отношении к результирующему итогу. Там, где изображение всецело установлено на идеологический вывод, перед нами идейный философский роман (например, «Кандид» Вольтера) или же — в худшем случае — просто грубо тенденциозный

роман. Но если и нет этой прямолинейной установки, то все же элемент идеологического вывода наличен во всяком изображении, как бы ни были скромны или скрыты формальные функции этого вывода. Акценты идеологического вывода не должны находиться в противоречии с формообразующими акцентами самого изображения. Если такое противоречие есть, то оно ощущается как недостаток, ибо в пределах монологического мира противоречивые акценты сталкиваются в одном голосе. Единство точки зрения должно спаять воедино как формальнейшие элементы стиля, так и абстрактнейшие философские выводы.

В одной плоскости с формообразующей идеологией и с тотальным идеологическим выводом может лежать и смысловая позиция героя. Точка зрения героя из объектной сферы может быть продвинута в сферу принципа. В этом случае идеологические принципы, лежащие в основе построения, уже не только изображают героя, определяя авторскую точку зрения на него, но и выражаются самим героем, определяя его собственную точку зрения на мир. Такой герой формально резко отличается от героев обычного типа. Нет надобности выходить за пределы данного произведения, чтобы искать иных документов, подтверждающих совпадение авторской идеологии с идеологией героя. Более того, такое содержательное совпадение, установленное не на произведении, само по себе не имеет доказательной силы. Единство авторских идеологических принципов изображения и идеологической позиции героя должно быть раскрыто в самом произведении, как одна акцентность авторского изображения и речей и переживаний героя, а не как содержательное совпадение мыслей героя с идеологическими воззрениями автора, высказанными в другом месте. И самое слово такого героя и его переживание даны иначе: они не опредмечены, они характеризуют объект, на который направлены, а не только самого говорящего, как предмет авторской интенции. Слово такого героя лежит в одной плоскости с авторским словом. Отсутствие дистанции между позицией автора и позицией героя проявляется и в целом ряде других формальных особенностей. Герой, например, не закрыт и внутренне не завершён, как и сам автор, поэтому он и не укладывается весь целиком в Прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, в конце концов, как случайный для данного героя. Такой незакрытый герой характерен для романтизма, для Байрона, для Шатобриана, таков Печорин у Лермонтова<sup>43\*</sup> и т. д.

Наконец, идеи автора могут быть спорадически рассеяны по всему произведению помимо своей организации по указанным нами трем функциям. Они могут появляться и в авторской речи как отдельные изречения, сентенции или целые рассуждения, они могут впадать в уста тому или другому герою иногда большими и компактными массами, не сливаясь, однако, с его индивидуальностью (например, Потугин у Тургенева).

Вся эта масса идеологии, организованная и не организованная, от формообразующих принципов до случайных и устранимых сентенций автора, должна быть подчинена одному акценту, выражать одну и единую точку зрения. Все остальное — объект этой точки зрения, подакцентный материал. Только идея, попавшая в колею авторской точки зрения, может сохранить свое значение, не разрушая одноакцентного единства произведения. Все эти авторские идеи, какую бы функцию они ни несли, не изображаются: они или изображают и внутренне руководят изображением, или освещают изображенное, или, наконец, сопровождают изображение, как отделимый смысловой орнамент. Они выражаются непосредственно, без дистанции. И в пределах образуемого ими монологического мира чужая идея не может быть изображена. Она или ассимилируется, или полемически отрицается, или перестает быть идеей.

Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту, как идею, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией. Как же достигается им такое изображение идеи?

На одно из условий мы уже указали. Это условие: самосознание, как доминанта построения героя, делающая его самостоятельным и свободным в авторском замысле. Только такой герой может быть носителем полноценной идеи. Но этого условия еще мало: оно лишь страхует идею от ее обесценения, от ее превращения в характеристику героя. Но что же предохраняет ее от ассимиляции с авторской идеологией или, напротив, от чисто полемического столкновения с этой идеологией, приводящего к голому отрицанию идеи, отрицанию, несовместимому с изображением ее?

Дело здесь в особом характере и особых художественных функциях идеологии самого автора. Самая постановка этой идеологии в структуре произведения такова, что позволяет вместить в произведение полноту чужой мысли и неослабленный чужой акцент.

Мы имеем в виду прежде всего ту идеологию Достоевского, которая была принципом его видения и изображения мира, именно формообразующую идеологию, ибо от нее в конце концов зависят и функции в произведении отвлеченных идей и мыслей.

В формообразующей идеологии Достоевского не было как раз тех двух основных элементов, на которых зиждется всякая идеология: отдельной мысли и предметно-единой системы мыслей. Для обычного идеологического подхода существуют отдельные мысли, утверждения, положения, которые сами по себе могут быть верны или неверны, в зависимости от своего отношения к предмету и независимо от того, кто является их носителем, чьи они. Эти «ничьи» предметно-верные мысли объединяются в системное единство предметного же порядка. В системном единстве мысль соприкасается с мыслью и вступает с нею в связь на предметной почве. Мысль довлеет системе, как последнему целому, система слагается из отдельных мыслей, как из элементов.

Ни отдельной мысли, ни системного единства в этом смысле идеология Достоевского не знает. Последней неделимой единицей была для него не отдельная предметно-ограниченная мысль, положение, утверждение, а цельная точка зрения, цельная позиция личности. Предметное значение для него неразрывно сливается с позицией личности. В каждой мысли личность как бы дана вся целиком. Поэтому сочетание мыслей — сочетание целостных позиций, сочетание личностей. Достоевский, говоря парадоксально, мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами. Каждую мысль он стремился воспринять и сформулировать так, чтобы в ней выразился и зазвучал весь человек и *implicite*<sup>44\*</sup> все его мировоззрение от альфы до омеги. Только такую мысль, сжимающую в себе цельную духовную установку, Достоевский делал элементом своего мировоззрения; она была для него неделимой единицей; из таких единиц слагалась уже не предметно объединенная система, а конкретное событие организованных человеческих установок и голосов. Две мысли у Достоевского — уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль репрезентирует всего человека.

Это стремление Достоевского воспринимать каждую мысль как целостную личную позицию, мыслить голосами, отчетливо проявляется даже в композиционном построении его публицистических статей. Его манера развивать мысль — повсюду одинакова: он развивает ее диалогически, но не в сухом логическом диалоге, а путем сопоставления цельных глубоко индивидуализированных голосов. Даже в своих полемических статьях он в сущности не убежда-

ет, а организует голоса, сопрягает смысловые установки, в большинстве случаев в форме некоторого воображаемого диалога.

Вот типичное для него построение публицистической статьи.

В статье «Среда» Достоевский сначала высказывает ряд соображений в форме вопросов и предположений о психологических состояниях и установках присяжных заседателей, как и всегда перебивая и иллюстрируя свои мысли голосами и полуголосами людей; например:

«Кажется, одно общее ощущение всех присяжных заседателей в целом мире, а наших в особенности (кроме прочих, разумеется, ощущений), должно быть ощущение власти, или, лучше сказать, самовластия. Ощущение иногда пакостное, т. е. в случае, если преобладает над прочими <...> Мне в мечтаниях мерещились заседания, где почти сплошь будут заседать, например, крестьяне, вчерашние крепостные. Прокурор, адвокаты будут к ним обращаться, заискивая и заглядывая, а наши мужички будут сидеть и про себя помалчивать: "Вон оно как теперь, захочу, значит, оправдаю, не захочу — в самое Сибирь" <...>

"Просто жаль губить чужую судьбу; человеки тоже. Русский народ жалостлив", разрешают иные, как случалось иногда слышать..."

Дальше Достоевский прямо переходит к оркестровке своей темы с помощью воображаемого диалога.

« — Даже хоть и предположить, — слышится мне голос, — что крепкие-то ваши основы (т. е. христианские) все те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином, ну и там держать знамя и пр., как вы наговорили, — хоть и предположить пока без спору, подумайте, откуда у нас взяться гражданам-то? Ведь сообразить только, что было вчера! Ведь гражданские-то права (да еще какие!) на него вдруг как с горы скатились. Ведь они придавили его, ведь они пока для него только бремя, бремя!

— Конечно, есть правда в вашем замечании, — отвечаю я голосу, несколько повеся нос, — но ведь опять-таки русский народ ...

— Русский народ? Позвольте, — слышится мне другой голос, — вот говорят, что дары-то с горы скатились и его придавили. Но ведь он не только, может быть, ощущает, что столько власти он получил, как дар, но и чувствует сверх того, что и получил-то их даром, т. е. что не стоит он этих даров пока..." (Следует развитие этой точки зрения.)

"Это отчасти славянофильский голос, — рассуждаю я про себя. — Мысль действительно утешительная, а догадка о смирении

народном пред властью, полученною даром и дарованною пока "недостойному", уж, конечно, почище догадки о желании "поддразнить прокурора..." (Развитие ответа.)

— Ну, вы, однакоже, — слышится мне чей-то язвительный голос, — вы, кажется, народу новейшую философию среды навязываете, это как же она к нему залетела? Ведь эти двенадцать присяжных иной раз сплошь из мужиков сидят, и каждый из них за смертный грех почитает в пост оскоромиться. Вы бы уж прямо обвинили их в социальных тенденциях.

"Конечно, конечно, где же им до "среды", т. е. сплошь-то всем, — задумываюсь я, — но ведь идеи, однакоже, носятся в воздухе, в идее есть нечто проникающее" <...>

— Вот на! — хохочет язвительный голос.

— А что, если наш народ особенно наклонен к учению о среде, даже по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям? Что, если именно он-то и есть наилучший материал в Европе для иных пропагаторов?

Язвительный голос хохочет еще громче, но как-то выделанно»<sup>3</sup>.

Дальнейшее развитие темы строится на полуголосах и на материале конкретных жизненно-бытовых сцен и положений, в конце концов имеющих последнюю целью охарактеризовать какую-нибудь человеческую установку: преступника, адвоката, присяжного и т. п.

Так построены все публицистические статьи Достоевского. Всюду его мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. Он нигде не доказывает своих положений на материале других отвлеченных положений, не сочетает мыслей по предметному принципу, но сопоставляет установки и среди них строит свою установку.

Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого. Но тем не менее и здесь Достоевский не умеет и не хочет отрешать мысль от человека, от его живых уст, и соотносить ее с другой мыслью в чисто предметном плане. В то время как обычная идеологическая установка видит в мысли ее предметный смысл, ее предметные «вершки», Достоевский прежде всего видит ее «корешки» в человеке; для него мысль двусторонняя; и эти две стороны, по Достоевскому, даже в абстракции неотделимы друг от

<sup>3</sup> См. собр. соч. Ф. М. Достоевского, т. IX, стр. 164-168<sup>45\*</sup>.



друга. Весь его материал разворачивается перед ним как ряд человеческих установок. Путь его лежит не от мысли к мысли, а от установки к установке. Мыслить для него значит вопрошать и слушать, испытывать установки, одни сочетать, другие разоблачать.

В результате такого идеологического подхода перед Достоевским разворачивается не мир объектов, освещенный и упорядоченный его монологической мыслью, но мир взаимно-освещающихся сознаний, мир сопряженных смысловых человеческих установок. Среди них он ищет высшую авторитетнейшую установку и ее он воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его<sup>46\*</sup>. Именно образ человека и его чужой для автора голос являлся последним идеологическим критерием для Достоевского: не верность своим убеждениям и не верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному образу человека<sup>4</sup>.

В ответ Кавелину Достоевский в своей записной книжке набрасывает:

«Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще непрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна — Христос. Но тут уж не философия, а вера, а вера — это красный цвет <...>

Сжигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь честность (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня — Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков? — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный <...>

Христос ошибался — доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами <...>

Живая жизнь от вас улетела, остались одни формулы и категории, а вы этому как будто и рады. Больше, дескать, спокойствия (лень) <...>

---

<sup>4</sup> Здесь мы имеем в виду, конечно, не заверченный и закрытый образ действительности (тип, характер, темперамент), но открытый образ-слово. Такой идеальный авторитетный образ, который не созерцают, а за которым следуют, только предносился Достоевскому, как последний предел его художественных замыслов, но в его творчестве этот образ так и не нашел своего осуществления.

Вы говорите, что нравственно лишь поступать по убеждению. Но откуда же вы это вывели? Я вам прямо не поверю и скажу напротив, что безнравственно поступать по своим убеждениям. И вы, конечно, уж ничем меня не опровергнете»<sup>5</sup>.

В этих мыслях нам важно не христианское исповедание Достоевского само по себе, но те живые ф о р м ы его идеологического мышления, которые здесь достигают своего осознания и отчетливого выражения. Формулы и категории чужды его мышлению. Он предпочитает остаться с ошибкой, но со Христом, т. е. без истины в теоретическом смысле этого слова, без истины-формулы, истины-положения. Чрезвычайно характерно вопрошание идеального образа (как поступил бы Христос), т. е. внутренне-диалогическая установка по отношению к нему, не слияние с ним, а следование за ним.

Недоверие к убеждениям и к их обычной монологической функции, искание истины не как вывода своего сознания, вообще не в монологическом контексте собственного сознания, а в идеальном, авторитетном образе другого человека, установка на чужой голос, чужое слово — такова формообразующая идеологическая установка Достоевского. Авторская идея, мысль не должна нести в произведении всеосвещающую изображенный мир функцию, но должна входить в него как образ человека, как установка среди других установок, как слово среди других слов. Эта идеальная установка (истинное слово) и ее возможность должна быть перед глазами, но не должна окрашивать произведения как личный идеологический тон автора.

В плане «Жития великого грешника» есть следующее очень показательное место:

«I. П е р в ы е с т р а н и ц ы . 1) Тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато.

Первая **Н В Т о н** (рассказ **ж и т и е** — т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценарии. Тут надо гармонию). Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза. На эффектных и сценических местах — к а к б ы вовсе этим нечего дорожить.

Но и владычествующая идея жития чтоб видна была, — т. е. хотя и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие — вещь до того важная, что стоило начи-

<sup>5</sup> «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб. 1883 г., стр. 371-2, 374<sup>47\*</sup>.

нать даже с ребяческих лет. — Тоже — подбором того, об чем пойдет рассказ, всех фактов, как бы непрерывно выставляется (что-то) и непрерывно поставляется на вид и на пьедестал будущий человек»<sup>6</sup>.

«Владычествующая идея» есть, конечно, в каждом романе Достоевского. В своих письмах он часто подчеркивает исключительную важность для него основной идеи. Об «Идиоте» он говорит в письме к Страхову: «В романе много написано наскоро, много растянуто и не удалось, но кой-что и удалось. Я не за роман, а я за идею мою стою»<sup>7</sup>. О «Бесах» он пишет Майкову: «Идея соблазнила меня и полюбил я ее ужасно, но слажу ли, не... ли весь роман, — вот беда»<sup>8</sup>. Но функция владычествующей идеи в романах Достоевского особая. Он не освещает ею изображаемого мира, ибо и нет этого авторского мира<sup>51\*</sup>. Она руководит им лишь в выборе и в расположении материала («подбором того, об чем пойдет рассказ»), а этот материал — чужие голоса, чужие точки зрения, и среди них «беспрерывно поставляется на вид» возможность истинного чужого же голоса, «поставляется на пьедестал будущий человек»<sup>9</sup>.

Мы уже говорили, что идея является обычным монологическим принципом видения и понимания мира лишь для героев. Между ними и распределено все то в произведении, что может служить непосредственным выражением и опорой для идеи. Автор оказывается перед героем, перед его чистым голосом. У Достоевского нет объективного изображения среды, быта, природы, вещей, т. е. всего того, что могло стать опорой для автора. Многообразнейший мир вещей и вещных отношений, входящий в романы Достоевского, дан в освещении героев, в их духе и в их тоне. Автор, как носитель собственной идеи, не соприкасается непосредственно ни с единою вещью, он соприкасается только с людьми. Вполне понят-

---

<sup>6</sup> См. «Документы по истории литературы и общественности». Выпуск I. Ф. М. Достоевский. Изд. Центра архива РСФСР. М. 1922, стр. 71-72<sup>48\*</sup>.

<sup>7</sup> См. «Биография, письма и заметки из записной книжки». СПб. 1883, стр. 267, 8<sup>49\*</sup>.

<sup>8</sup> См. там же, стр. 252<sup>50\*</sup>.

<sup>9</sup> В письме к Майкову Достоевский говорит: «Хочу выставить во второй повести главной фигурой Тихона Задонского, конечно, под другим именем, но тоже архиерей будет проживать в монастыре на спокойе. Авось, выведу величавую, положительную, святую фигуру. Это уж не Костанжогло-с, не немец (забыл фамилию) в Обломове, и не Лопуховы, не Рахметовы. Правда, я ничего не создам, а только выставлю действительного Тихона, которого я принял в свое сердце давно с восторгом»<sup>52\*</sup>. (Разрядка в последнем предложении наша.)

но, что ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод, превращающие свой материал в объект, невозможны в этом мире субъектов.

Одному из своих корреспондентов Достоевский в 1878 г. пишет: «Прибавьте тут, сверх всего этого (говорилось о неподчинении человека общему природному закону, *М. Б.*), мое я, которое все создало. Если оно это все создало, т. е. всю землю и ее аксиому (закон самосохранения, *М. Б.*), то, стало быть, это мое я выше всего этого, по крайней мере не укладывается в одно это, а становится как бы в сторону, над всем этим, судит и сознает его. Но в таком случае это я не только не подчиняется земной аксиоме, земному закону, но и выходит из них, выше их имеет закон»<sup>10</sup>.

Из этой, в основном идеалистической, оценки сознания Достоевский в своем художественном творчестве не сделал, однако, монологистического применения. Сознательное и судящее «я» и мир как его объект даны здесь не в единственном, а во множественном числе<sup>54\*</sup>. Идеалистическое сознание он оставил не за собою, а за своими героями, и не за одним, а за всеми. Вместо отношения сознательного и судящего «я» к миру в центре его творчества стала проблема взаимоотношений этих сознательных и судящих «я» между собою.

---

<sup>10</sup> «Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского». СПб. 1883 г.; раздел «Приложения», стр. 118<sup>53\*</sup>.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ФУНКЦИИ АВАНТЮРНОГО СЮЖЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Мы переходим к третьему моменту нашего тезиса — к принципам связи целого. Но здесь мы остановимся лишь на функциях сюжета у Достоевского. Собственные же принципы связи между сознаниями, между голосами героев, не укладывающиеся в рамки сюжета, мы рассмотрим уже во второй части нашей работы.

Единство романа Достоевского, как мы уже говорили, держится не на сюжете, ибо сюжетные отношения не могут связать между собою полноценных сознаний с их мирами. Но эти отношения тем не менее в романе наличны. Достоевский умел придать всем своим произведениям острый сюжетный интерес, следуя в этом авантурному роману. Как же входит авантурный роман в мир Достоевского и каковы функции его в нем?

Между авантурным героем и героем Достоевского имеется одно очень существенное для построения романа формальное сходство. И про авантурного героя нельзя сказать, кто он. У него нет твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. Такой определенный образ отяжелил бы авантурный сюжет, ограничил бы авантурные возможности. С авантурным героем все может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и похождения. Авантурный герой так же не завершен и не предопределен своим образом, как и герой Достоевского.

Правда, это очень внешнее и очень грубое сходство. Но оно достаточно, чтобы сделать героя Достоевского адекватным носителем авантурного сюжета. Наоборот, сюжет биографического романа ему не адекватен, ибо такой сюжет всецело опирается на социальную и характерологическую определенность, полную жиз-

ненную воплощенность героя. Между характером героя и сюжетом его жизни должно быть глубокое органическое единство. На этом зиждется биографический роман. Герой и окружающий его объективный мир должны быть сделаны из одного куска. Герой Достоевского в этом смысле не воплощен и не может воплотиться. У него не может быть нормального биографического сюжета. И сами герои тщетно мечтают и жаждут воплотиться, приобщиться жизненному сюжету. Жажда воплощения мечтателя, рожденного от идеи и героя случайного семейства — одна из важнейших тем Достоевского. Но лишённые биографического сюжета, они тем свободнее становятся носителями сюжета авантюрного. С ними ничего не совершается, но зато с ними все случается. Круг тех связей, какие могут завязать герои, и тех событий, участниками которых они могут стать, не предопределен и не ограничен ни их характером, ни тем социальным миром, в котором они действительно были бы воплощены. Поэтому Достоевский спокойно мог пользоваться самыми крайними и последовательными приемами не только благородного авантюрного романа, но и романа бульварного. Его герой ничего не исключает из своей жизни, кроме одного — социального благообразия вполне воплощенного героя сюжетно-биографического романа.

Поэтому менее всего Достоевский мог в чем-нибудь следовать и в чем-либо существенно сближаться с Тургеневым, Толстым, с западно-европейскими представителями биографического романа. Зато авантюрный роман всех разновидностей оставил глубокий след в его творчестве. «Он прежде всего воспроизвел, — говорит Гроссман, — единственный раз во всей истории классического русского романа — типичные фабулы авантюрной литературы. Традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами для построения его интриг.

Он пользовался даже трафаретами этого литературного жанра. В разгаре спешной работы он соблазнялся ходячими типами авантюрных фабул, захватанных бульварными романистами и фельетонными повествователями. <...>

Нет, кажется, ни одного атрибута старого романа приключений, который не был использован Достоевским. Помимо таинственных преступлений и массовых катастроф, титулов и неожиданных состояний, мы находим здесь типичнейшую черту мелодрамы — скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками. Среди героев Достоевского это черта не одного только Ставрогина. Она в равной степени свойст-

венна и князю Валковскому, и князю Сокольскому, и даже отчасти князю Мышкину»<sup>1</sup>.

Установленное нами формальное сходство героя Достоевского с авантюрным героем объясняет лишь художественную возможность введения авантюрного сюжета в ткань романа. Но для чего понадобился Достоевскому авантюрный мир? Какие функции он несет в целом его художественного замысла?

Этот вопрос ставит и Леонид Гроссман. Он указывает три основных функции авантюрного сюжета. Введением авантюрного мира, во-первых, достигался захватывающий повествовательный интерес, облегчавший читателю трудный путь через лабиринт философских теорий, образов и человеческих отношений, заключенных в одном романе. Во-вторых, в романе-фельетоне Достоевский нашел «искру симпатии к униженным и оскорбленным, которая чувствуется за всеми приключениями осчастливленных нищих и спасенных подкидышей». Наконец, в этом сказалась «исконная черта всего его творчества: стремление внести исключительность в самую гущу повседневности, слить воедино, по романтическому принципу, возвышенное с гротеском и незаметным претворением довести образы и явления обыденной действительности до границ фантастического»<sup>2</sup>.

Нельзя не согласиться с Гроссманом, что все указанные им функции действительно присущи авантюрному материалу в романе Достоевского. Однако нам кажется, что этим дело далеко не исчерпывается. Занимательность сама по себе никогда не была самоцелью для Достоевского, не был художественной самоцелью и романтический принцип сплетения возвышенного с гротеском, исключительного с повседневным. Если авторы авантюрного романа, вводя трущобы, каторги и больницы, действительно готовили путь социальному роману, то перед Достоевским были образцы подлинного социального романа — социально-психологического, бытового, биографического, к которым Достоевский однако почти не обращался. Начиная вместе с Достоевским Григорович и др. подошли к тому же миру униженных и оскорбленных, следуя совсем иным образцам.

Указанные Гроссманом функции — побочные. Основное и главное не в них<sup>55\*</sup>.

---

<sup>1</sup> Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. Гос. акад. худож. наук. М. 1925 г., стр. 53, 56, 57.

<sup>2</sup> См. там же, стр. 61, 62.

Сюжетность социально-психологического, бытового, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком, а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, любящего с любимой или как помещика с крестьянином, собственника с пролетарием, благополучного мещанина с деклассированным бродягой и т. п. Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твердою всеопределяющею основой всех сюжетных связей; случайность здесь исключена. Герой приобщается сюжету, как воплощенный и строго локализованный в жизни человек, в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного положения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей. Его человечность настолько конкретизована и специфицирована его жизненным местом, что сама по себе лишена определяющего влияния на сюжетные отношения. Она может разыгрываться только в строгих рамках этих отношений. Герои размещены сюжетом и могут существенно сойтись друг с другом лишь на определенной конкретной почве. Их взаимоотношения создаются сюжетом и сюжетом же завершаются. Их самосознания и их сознания, как людей, не могут заключать между собой никаких сколько-нибудь существенных внесюжетных связей. Сюжет здесь никогда не может стать простым материалом внесюжетного общения сознаний, ибо герой и сюжет сделаны из одного куска. Герои, как герои, порождаются самим сюжетом. Сюжет — не только их одежда, это тело и душа их. И обратно: их тело и душа могут существенно раскрыться и завершиться только в сюжете.

Авантюрный сюжет, напротив, именно одежда, облегающая героя, одежда, которую он может менять сколько ему угодно. Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения всякой уже наличной действительности не предreshено и неожиданно. Авантюрный сюжет не опирается на наличные и устойчивые положения — семейные, социальные, биографические, — он развивается вопреки им. Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек, как человек. Более того, и всякую устойчивую социальную локализацию авантюрный сюжет использует не как завершающую жизненную форму, а как «положение». Так, аристократ бульварного романа ничего общего не имеет с аристократом социально-семейного романа. Аристократ бульварного романа — это положение, в котором оказался человек. Человек действует в костюме аристократа



как человек: стреляет, совершает преступления, убегает от врагов, преодолевает препятствия и т. д. Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен. Все социальные, культурные учреждения, установления, сословия, классы, семейные отношения — только положения, в которых может очутиться вечный и себе равный человек. Задачи, продиктованные его вечной человеческой природой — самосохранением, жадной победы и торжества, жадной обладания, чувственной любовью, — определяют авантюрный сюжет.

Правда, этот вечный человек авантюрного сюжета, так сказать, — телесный и телесно-душевный человек. Поэтому вне самого сюжета он пуст и, следовательно, никаких внесюжетных связей с другими героями он не устанавливает. Авантюрный сюжет не может поэтому быть последнею связью в романном мире Достоевского, но как сюжет он является единственно благоприятным материалом для осуществления его художественного замысла.

Сюжет у Достоевского совершенно лишен каких бы то ни было завершающих функций. Его цель — ставить человека в различные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводить и сталкивать людей между собою, но так, что в рамках этого сюжетного соприкосновения они не остаются и выходят за их пределы. Подлинные связи начинаются там, где сюжет кончается, выполнив свою служебную функцию.

Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы: «Мы два существа и сошлись в беспредельности ... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз в жизни голосом человеческим»<sup>3</sup>.

В сущности все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства, как два существа в беспредельности<sup>57\*</sup>. Скрещиваются их сознания с их мирами, скрещиваются их целостные кругозоры. В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат скрепы романного целого. Они внесюжетны и не подходят ни под одну из схем построения европейского романа. Каковы они? — на этот основной вопрос мы здесь не дадим ответа. Принципы сочетания голосов могут быть раскрыты лишь после тщательного анализа слова у Достоевского. Ведь дело идет о сочетании полновесных слов героев о себе самих и о мире, слов, спровоцированных сюжетом, но в сюжет не укладываемых. Анализ слова и посвящена следующая часть нашей работы.

---

<sup>3</sup>См. Собр. соч. Ф. М. Достоевского, т. VII, стр. 220<sup>56\*</sup>.

Достоевский в своей записной книжке дает замечательное определение особенностей своего художественного творчества: «При полном реализме найти человека в человеке <...> Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»<sup>4</sup>.

«Глубины души человеческой» или то, что идеалисты романтики обозначали как «дух» в отличие от души, в творчестве Достоевского становится предметом объективно-реалистического, трезвого прозаического изображения. Глубины души человеческой в смысле всей совокупности высших идеологических актов — познавательных, этических и религиозных — в художественном творчестве были лишь предметом непосредственного патетического выражения, или они определяли это творчество как принципы его. Дух был дан или как дух самого автора, объективированный в целом созданного им художественного произведения, или как лирика автора, как его непосредственное исповедание в категориях его собственного сознания. И в том и в другом случае он был «наивен», и сама романтическая ирония не могла уничтожить этой наивности, ибо оставалась в пределах того же духа<sup>59\*</sup>.

Достоевский кровно и глубоко связан с европейским романтизмом, но то, к чему романтик подходил изнутри в категориях своего «я», чем он был одержим, к тому Достоевский подошел извне, но при этом так, что этот объективный подход ни на одну иоту не снизил духовной проблематики романтизма, не превратил ее в психологию. Достоевский, объективируя мысль, идею, переживание, никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади. От первых и до последних страниц своего художественного творчества он руководился принципом: не пользоваться для объективации и завершения чужого сознания ничем, что было бы недоступно самому этому сознанию, что лежало бы вне его кругозора. Даже в памфлете он никогда не пользуется для изобличения героя тем, чего герой не видит и не знает (может быть за редчайшими исключениями); спиною человека он не изобличает его лица<sup>60\*</sup>. В произведениях Достоевского нет буквально ни единого существенного слова о герое, какое герой не мог бы сказать о себе сам (с точки зрения содержания, а не тона). Достоевский не психолог. Но в то же время Достоевский объективен и с полным правом может называть себя реалистом.

<sup>4</sup> «Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского», СПб., 1883 г., с. 373<sup>58\*</sup>.

С другой стороны, и всю ту авторскую творческую субъективность, которая всевластно окрашивает изображенный мир в монологическом романе, Достоевский также объективирует, делая предметом восприятия то, что было формой восприятия. Поэтому собственную форму (и имманентную ей авторскую субъективность) он отодвигает глубже и дальше, так далеко, что она уже не может найти своего выражения в стиле и в тоне. Его герой — идеолог. Сознание идеолога со всею его серьезностью и со всеми его лазейками, со всею его принципиальностью и глубиной и со всею его оторванностью от бытия настолько существенно входит в содержание его романа, что этот прямой и непосредственный монологический идеологизм не может уже определять его художественную форму. Монологический идеологизм после Достоевского становится «достоевщиной». Поэтому собственная монологическая позиция Достоевского и его идеологическая оценка не замутили объективизма его художественного видения. Его художественные методы изображения внутреннего человека, «человека в человеке», по своему объективизму остаются образцовыми для всякой эпохи и при всякой идеологии<sup>61\*</sup>.

---

Ч А С Т Ь      В Т О Р А Я

С Л О В О   У   Д О С Т О Е В С К О Г О

(О П Ы Т   С Т И Л И С Т И К И) <sup>62\*</sup>



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ТИПЫ ПРОЗАИЧЕСКОГО СЛОВА. СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО

Существует группа художественно-речевых явлений, которая в настоящее время начинает привлекать к себе особое внимание исследователей<sup>63\*</sup>. Это — явления стилизации, пародии, сказа и диалога<sup>64\*</sup>.

Всем этим явлениям, несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двойное направление — и на предмет речи, как обычное слово, и на другое слово, на чужую речь. Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи и начнем воспринимать стилизацию или пародию так, как воспринимается обычная — направленная только на свой предмет — речь, то мы не поймем этих явлений по существу: стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение.

Менее очевидна эта двойкая направленность слова в сказе и в диалоге (в пределах одной реплики). Сказ, действительно, может иметь иногда лишь одно направление — предметное. Также и реплика диалога может стремиться к прямой и непосредственной предметной значимости. Но в большинстве случаев и сказ и реплика ориентированы на чужую речь: сказ — стилизуя ее, реплика — учитывая ее, отвечая ей, предвосхищая ее.

Указанные явления имеют глубокое принципиальное значение. Они требуют совершенно нового подхода к речи, не укладывающегося в пределы обычного стилистического и лексикологического рассмотрения. Ведь обычный подход берет слово в пределах одного монологического контекста, при чем слово определяется в отношении к своему предмету (учение о тропах) или в отношении к другим словам того же контекста, той же речи (стилистика в узком смысле). Лексикология знает, правда, несколько иное отношение к слову. Лексический оттенок слова,

например архаизм или провинциализм, указывает на какой-то другой контекст, в котором нормально функционирует данное слово (древняя письменность, провинциальная речь), но этот другой контекст — языковой, а не речевой (в точном смысле), это не чужое высказывание, а безличный и неорганизованный в конкретное высказывание материал языка. Если же лексический оттенок хотя бы до некоторой степени индивидуализован, т. е. указывает на какое-нибудь определенное чужое высказывание, из которого данное слово заимствуется или в духе которого оно строится, то перед нами уже или стилизация, или пародия, или аналогичное явление. Таким образом, и лексикология в сущности остается в пределах одного монологического контекста и знает лишь прямую непосредственную направленность слова на предмет без учета чужого слова, второго контекста.

Самый факт наличия двояко-направленных слов, включающих в себя, как необходимый момент, отношение к чужому высказыванию, ставит нас перед необходимостью дать полную, исчерпывающую классификацию слов с точки зрения этого нового принципа, не учтенного ни стилистикой, ни лексикологией, ни семантикой. Можно без труда убедиться, что кроме непосредственно интенциональных слов (предметных)<sup>65\*</sup> и слов, направленных на чужое слово, имеется и еще один тип. Но и двояко-направленные слова (учитывающие чужое слово), включая такие разнородные явления, как стилизация, пародия, диалог, нуждаются в дифференциации. Необходимо указать их существенные разновидности (с точки зрения того же принципа). Далее, неизбежно возникнет вопрос о возможности и о способах сочетания слов, принадлежащих к различным типам, в пределах одного контекста. На этой почве возникают новые стилистические проблемы, стилистикой до сих пор совершенно не учтенные. Для понимания же стиля прозаической речи как раз эти проблемы имеют первостепенное значение<sup>1</sup>.

Рядом с прямым и непосредственно интенциональным словом — называющим, сообщающим, выражающим, изображающим, — рассчитанным на непосредственное же предметное понимание (первый тип слова), мы наблюдаем еще изображенное или о б ъ - е к т н о е с л о в о (второй тип). Наиболее типичный и распространенный вид изображенного, объектного слова — п р я м а я р е ч ь г е р о е в. Она имеет непосредственное предметное

---

<sup>1</sup>Приводимая ниже классификация типов и разновидностей слова совершенно не иллюстрируется нами примерами, так как в следующей главе дается обширный материал из Достоевского для каждого из разбираемых здесь случаев.

значение, однако не лежит в одной плоскости с авторской, а как бы в некотором перспективном удалении от нее. Она не только понимается с точки зрения своего предмета, но сама является предметом интенции, как характерное, типичное, колоритное слово.

Там, где есть в авторском контексте прямая речь, допустим, одного героя, то перед нами в пределах одного контекста два речевых центра и два речевых единства: единство авторского высказывания и единство высказывания героя. Но второе единство не самостоятельно, подчинено первому и включено в него, как один из его моментов. Стилистическая обработка того и другого высказывания различна. Слово героя обрабатывается именно как чужое слово, как слово лица характерологически или типически определенного, т. е. обрабатывается как объект авторской интенции, а вовсе не с точки зрения своей собственной предметной направленности. Слово автора, напротив, обрабатывается стилистически в направлении своего прямого предметного значения. Оно должно быть адекватно своему предмету (познавательному, поэтическому или иному). Оно должно быть выразительным, сильным, значительным, изящным и т. п. с точки зрения своего прямого предметного задания — нечто обозначить, выразить, сообщить, изобразить. И стилистическая обработка его установлена на соосуществляющее предметное понимание. Если же авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры, — то перед нами уже стилизация: или обычная литературная стилизация или стилизованный сказ. Об этом, уже **т р е т ь е м** типе мы будем говорить позже.

Прямое интенциональное слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть максимально адекватным. Если оно при этом кому-нибудь подражает, у кого-нибудь учится, то это совершенно не меняет дела: это те леса, которые в архитектурное целое не входят, хотя и необходимы и рассчитываются строителем. Момент подражания чужому слову и наличие всяческих влияний чужих слов, отчетливо ясные для историка литературы и для всякого компетентного читателя, в задание самого слова не входят. Если же они входят, т. е. если в самом слове содержится нарочитое указание на чужое слово, то перед нами опять слово третьего типа, а не первого.

Стилистическая обработка объектного слова, т. е. слова героя, подчиняется, как высшей и последней инстанции, стилистическим заданиям авторского контекста, объектным моментом которого оно



является. Отсюда возникает ряд стилистических проблем, связанных с введением и органическим включением прямой речи героя в авторский контекст. Последняя смысловая инстанция, а следовательно и последняя стилистическая инстанция даны в прямой авторской речи.

Последняя смысловая инстанция, требующая непосредственно предметного соосуществляющего понимания, есть, конечно, во всяком литературном произведении, но она не всегда представлена прямым авторским словом. Это последнее может вовсе отсутствовать, композиционно замещаясь словом рассказчика, а в драме не имея никакого композиционного эквивалента. В этих случаях весь словесный материал произведения относится ко второму или к третьему типу слов. Драма почти всегда строится из изображенных объектных слов. В Пушкинских же «повестях Белкина», например, рассказ (слова Белкина) построен из слов третьего типа; слова героев относятся, конечно, ко второму типу. Отсутствие прямого интенционального слова — явление обычное. Последняя смысловая инстанция — интенция автора — осуществлена не в его прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие.

Степень объектности изображенного слова героя может быть различной. Достаточно сравнить, например, слова князя Андрея у Толстого со словами гоголевских героев, например, Акакия Акакиевича. По мере усиления непосредственной предметной интенциональности слов героя и соответственного понижения их объектности, взаимоотношение между авторской речью и речью героя начинает приближаться к взаимоотношению между двумя репликами диалога. Перспективное отношение между ними ослабевает, и они могут оказаться в одной плоскости. Правда, это дано лишь как тенденция, как стремление к пределу, который не достигается.

В научной статье, где приводятся чужие высказывания по данному вопросу различных авторов, одни — для опровержения, другие, наоборот, для подтверждения и дополнения, перед нами случай диалогического взаимоотношения между непосредственно интенциональными словами в пределах одного контекста. Отношения согласия — несогласия, утверждения — дополнения, вопроса — ответа и т. п. — чисто диалогические отношения, притом, конечно, не между словами, предложениями или иными элементами одного высказывания, а между целыми высказываниями. В драматическом диалоге или в драматизованном диалоге, введенном в авторский контекст, эти отношения связывают изображенные объектные высказывания и, потому, сами объектны. Это не столк-

новение двух последних смысловых инстанций, а объектное (сюжетное) столкновение двух изображенных позиций, всецело подчиненное высшей, последней инстанции автора. Монологический контекст при этом не размыкается и не ослабляется.

Ослабление или разрушение монологического контекста происходит лишь тогда, когда сходятся два прямо-интенциональных высказывания. Два равно- и прямо-интенциональных слова в пределах одного контекста не могут оказаться рядом, не скрестившись диалогически, все равно будут ли они друг друга подтверждать или взаимно дополнять, или, наоборот, друг другу противоречить, или находиться в каких-либо иных диалогических отношениях (например в отношении вопроса и ответа). Два равновесомых слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, неизбежно должны взаимоориентироваться. Два смысла<sup>66\*</sup> не могут лежать рядом друг с другом, как две вещи, — они должны внутренне соприкоснуться, т. е. вступить в смысловую связь.

Непосредственное интенциональное слово направлено на свой предмет и является последней смысловой инстанцией в пределах данного контекста. Объектное слово также направлено только на предмет, но в то же время оно и само является предметом чужой авторской интенции. Но эта чужая интенция не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям. Она не влагает в него другого предметного смысла. Слово, ставшее объектом, само как бы не знает об этом, подобно человеку, который делает свое дело и не знает, что на него смотрят; объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым интенциональным словом. И в словах первого и в словах второго типа по одной интенции, по одному голосу. Это **о д н о г о л о с ы е с л о в а**.

Но автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую интенцию в слово, уже имеющее свою собственную предметную интенцию и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две интенции, два голоса. Таково пародийное слово, такова стилизация, таков стилизованный сказ. Здесь мы переходим к характеристике третьего типа слов.

Стилизация предполагает стиль, т. е. предполагает, что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную интенциональность, выражала последнюю смысловую инстанцию. Только слово первого типа может быть объектом стилизации. Чужую предметную интенцию (художественно-предметную) стилизация заставляет

служить своим целям, т. е. своим новым интенциям. Стилизатор пользуется чужим словом, как чужим, и этим бросает легкую объектную тень на это слово. Правда, слово не становится объектом. Ведь стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, на самую интенцию, вследствие чего она становится условной. Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторская интенция не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне.

Условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания. Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усваивает себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего.

Хотя, таким образом, между стилизацией и подражанием резкая смысловая граница, исторически между ними существуют тончайшие и иногда неуловимые переходы. По мере того как серьезность стиля ослабляется в руках подражателей — эпигонов, его приемы становятся все более условными, и подражание становится полустилизацией. С другой стороны, и стилизация может стать подражанием, если увлеченность стилизатора своим образцом разрушит дистанцию и ослабит нарочитую ощутимость воспроизводимого стиля, как чужого стиля. Ведь именно дистанция и создавала условность.

Аналогичен стилизации рассказ рассказчика, как композиционное замещение авторского слова. Рассказ рассказчика может развиваться в формах литературного слова (Белкин, рассказчики-хроникеры у Достоевского) или в формах устной речи — сказ в собственном смысле слова. И здесь чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа. Но объектная тень, падающая на слово рассказчика, здесь гораздо гуще, чем в стилизации, а условность — гораздо слабее. Конечно, степени того и другого могут быть весьма различны. Но чисто объектным слово рассказчика никогда не может быть, даже когда он является одним из героев и берет на себя лишь часть рассказа. Ведь автору в нем важна не только индивидуальная и типическая манера мыслить, переживать, гово-

рить, но прежде всего манера видеть и изображать: в этом его прямое назначение как рассказчика, замещающего автора. Поэтической интенции автора, как и в стилизации, проникают внутрь его слова, делая его в большей или меньшей степени условным. Автор не показывает нам его слова (как объектное слово героя), но изнутри пользуется им для своих целей, заставляя нас отчетливо ощущать дистанцию между собою и этим чужим словом.

Элемент сказа, т. е. установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу. Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, все же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу. Если же он владеет определенным литературным стилем, который и воспроизводится автором от лица рассказчика, то перед нами стилизация, а не рассказ (стилизация же может вводиться и мотивироваться различным образом).

И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его интенции. Таков почти всегда сказ у Тургенева. Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует чужой индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ в «Андрее Колосове» — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга. Так рассказал бы и он сам и рассказал бы о самом серьезном в своей жизни. Здесь нет установки на социально чужой сказовый тон, на социально чужую манеру видеть и передавать виденное. Нет установки и на индивидуально характерную манеру. Тургеневский сказ повновесно интенционален, и в нем — один голос, непосредственно выражающий авторские интенции. Здесь перед нами простой композиционный прием. Такой же характер носит рассказ в «Первой любви» (представленный рассказчиком в письменной форме)<sup>2</sup>.

Этого нельзя сказать о рассказчике Белкине: он важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально-определенный

---

<sup>2</sup> Совершенно справедливо, но с иной точки зрения, отмечает эту особенность тургеневского рассказа Б. М. Эйхенбаум: «Чрезвычайно распространена форма мотивированного автором ввода специального рассказчика, которому и поручается повествование. Однако очень часто эта форма имеет совершенно условный характер (как у Мопассана или у Тургенева), свидетельствуя только о живучести самой традиции рассказчика как особого персонажа новеллы. В таких случаях рассказчик остается тем же автором, а вступительная мотивировка играет роль простой интродукции». (Эйхенбаум. «Литература». Прибой. Л. 1927. Стр. 217.)

человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем и как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторских интенций в слове рассказчика; слово здесь — двуголосое.

Проблему сказа впервые выдвинул у нас Б. М. Эйхенбаум<sup>3</sup>. Он воспринимает сказ исключительно как установку на устную форму повествования, установку на устную речь и соответствующие ей языковые особенности (устная интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Он совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь.

Для разработки историко-литературной проблемы сказа предложенное нами понимание сказа кажется нам гораздо существеннее. Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), и приносит с собою устную речь.

Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся социальных оценок. В такие эпохи остается или путь стилизации или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определенной манерой видеть и изображать мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских интенций, — приходится прибегать к преломлению их в чужом слове. Иногда же сами художественные задания таковы, что их вообще можно осуществить лишь путем двуголосого слова (как мы увидим, так именно обстояло дело у Достоевского).

Нам кажется, что Лесков прибегал к рассказчику ради социально чужого слова и социально чужого мировоззрения, и уже вторично — ради устного сказа (так как его интересовало народное слово). Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы повествования, но для прямого выражения своих интенций. Ему, действительно, свойственна установка на

---

<sup>3</sup> Впервые в статье «Как сделана «Шинель» в сб. «Опояз» «Поэтика» (1919 г.). Затем в особенности в статье «Лесков и современная проза». См. в книге «Литература», стр. 210 и дальше.

устную речь, а не на чужое слово. Преломлять свои интенции в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двуголосое слово ему плохо удавалось (например, в сатирических и пародийных местах «Дыма»). Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу важно было только оживить свою литературную речь устными интонациями. Современное же нам тяготение литературы к сказу является, как нам кажется, тяготением к чужому слову. Прямое авторское слово в настоящее время переживает кризис, социально обусловленный<sup>67\*</sup>.

Здесь не место доказывать все выставленные нами историко-литературные утверждения. Пусть они останутся предположениями. Но на одном мы настаиваем: строгое различие в сказе установки на чужое слово и установки на устную речь совершенно необходимо. Видеть в сказе только устную речь — значит не видеть главного<sup>68\*</sup>. Более того, целый ряд интонационных, синтаксических и иных языковых явлений объясняется в сказе (при установке автора на чужую речь) именно его двуголосостью, скрещением в нем двух голосов и двух акцентов. Мы убедимся в этом при анализе рассказа у Достоевского. Подобных явлений нет, например, у Тургенева, хотя у его рассказчиков тенденция именно к устной речи сильнее, чем у рассказчиков Достоевского.

Аналогична рассказу рассказчика «Icherzählung»: иногда ее определяет установка на чужое слово, иногда же она, как рассказ у Тургенева, может приближаться и, наконец, сливаться с прямым авторским словом, т. е. работать с одноголосым словом первого типа.

Нужно иметь в виду, что композиционные формы сами по себе еще не решают вопроса о типе слова. Такие определения, как «Icherzählung», «рассказ рассказчика», «рассказ от автора» и т. п., являются чисто композиционными определениями. Эти композиционные формы тяготеют, правда, к определенному типу слов, но не обязательно с ним связаны<sup>69\*</sup>.

Всем разобранным нами до сих пор явлениям третьего типа слов — и стилизации, и рассказу, и «Icherzählung» — свойственна одна общая черта, благодаря которой они составляют особую (первую) разновидность третьего типа. Это общая черта: авторская интенция пользуется чужим словом в направлении его собственных интенций. Стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий. Она только делает эти задания условными. Также и рассказ рассказчика, преломляя в себе автор-

ские интенции, не отклоняется от своего прямого пути и выдерживается в действительно свойственных ему тонах и интонациях. Авторская интенция, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой интенцией, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным.

Иначе обстоит дело в пародии. Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух интенций. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика (например, у Тургенева); голоса здесь не только обособлены, дистанцированы, но и враждебно противопоставлены. Поэтому нарочитая одутимость чужого слова в пародии должна быть особенно резка и отчетлива. Авторские же интенции должны быть более индивидуализованы и содержательно наполнены. Чужой стиль можно пародировать в различных направлениях и вносить в него разнообразнейшие новые акценты, между тем как стилизовать его можно в сущности лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания.

Пародийное слово может быть весьма разнообразным. Можно пародировать чужой стиль, как стиль; можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить. Далее, пародия может быть более или менее глубокой: можно пародировать лишь поверхностные словесные формы, но можно пародировать и самые глубинные принципы чужого слова. Далее, и самое пародийное слово может быть различно использовано автором: пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина). Но при всех возможных разновидностях пародийного слова отношение между авторской и чужой интенцией остается тем же: эти интенции **разнонаправлены** в отличие от однонаправленных интенций стилизации, рассказа и аналогичных им форм.

Поэтому чрезвычайно существенно различие пародийного и простого сказа. Борьба двух интенций в пародийном сказе порождает совершенно специфические языковые явления, о которых мы упоминали выше. Игнорирование в сказе установки на чужое слово и, следовательно, его двуголосости лишает понимания тех сложных

взаимоотношений, в которые могут вступать голоса в пределах сказового слова, когда они становятся разнонаправленными. Современному сказу в большинстве случаев присущ легкий пародийный оттенок. Сказ Зоценки, например, — пародийный сказ<sup>70\*</sup>. В рассказах Достоевского, как мы увидим, всегда наличны пародийные элементы особого типа.

Пародийному слову аналогично ироническое и всякое двусмысленно употребленное чужое слово, ибо и в этих случаях чужим словом пользуются для передачи враждебных ему интенций. В жизненно-практической речи такое пользование чужим словом чрезвычайно распространено, особенно в диалоге, где собеседник очень часто буквально повторяет утверждение другого собеседника, внося в него новую интенцию и акцентируя его по-своему: с выражением сомнения, возмущения, иронии, насмешки, издевательства и т. п.

В книге об особенностях итальянского разговорного языка Лео Шпитцер говорит следующее:

«Mit der Übernahme eines Stückes der Partnerrede vollzieht sich schon an und für sich durch den Wechsel der sprechenden Individuen eine Transposition der Tonart: die Worte "des andern" klingen in unserem Mund immer fremd, ja sehr leicht höhnisch, karikiert, fräzzenhaft <...> Hier möchte ich die leicht scherzhafte oder scharf ironische Wiederholung des Verbs der Frage in der darauffolgenden Antwort anführen. Man kann dabei beobachten, dass man nicht nur zu sprachlich möglichen sondern auch zu kühnen, ja eigentlich undenkbaren Konstruktionen greift — nur um ein Stück der Partnerrede "anzubringen" und ironisch zeichnen zu können»<sup>4</sup>.

Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новую, нашу, интенцию, т. е. становятся двуголосыми. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов. Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух интенций в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизируем чужое утверждение. Наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им интенциями.

<sup>4</sup> Leo Spitzer. Italienische Umgangssprache. Leipzig, 1922. Стр. 175, 176. Разрядка наша<sup>71\*</sup>.



Переходим к последней разновидности третьего типа. И в стилизации и в пародии, т. е. в обеих предшествующих разновидностях третьего типа, автор пользуется самими чужими словами для выражения собственных интенций. В третьей разновидности чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена. Здесь чужое слово не воспроизводится с новой интенцией, но воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его. Таково слово в скрытой полемике и, в большинстве случаев, в диалогической реплике.

В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударить по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. Направленное на свой предмет слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, — но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово. В стилизации воспроизводимый реальный образец — чужой стиль — тоже остается вне авторского контекста, — подразумевается. Также и в пародии пародируемое определенное реальное слово только подразумевается. Но здесь само авторское слово или себя выдает за чужое слово, или чужое выдает за свое. Во всяком случае оно непосредственно работает чужим словом, подразумеваемый же образец (реальное чужое слово) дает лишь материал и является документом, подтверждающим, что автор действительно воспроизводит определенное чужое слово. В скрытой же полемике чужое слово отталкивают, и это отталкивание не менее чем самый предмет, о котором идет речь, определяет авторское слово. Это в корне изменяет семантику слова: рядом с предметным смыслом появляется второй смысл — направленность на чужое слово. Нельзя вполне и существенно понять такое слово, учитывая только его прямое предметное значение. Полемическая окраска слова проявляется и в других чисто языковых признаках: в интонации и в синтаксической конструкции.

Провести отчетливую границу между скрытой и явной, открытой, полемикой в конкретном случае иногда бывает трудно. Но смысловые отличия очень существенны. Явная полемика просто направлена на опровергаемое чужое слово, как на свой предмет. В скрытой же полемике оно направлено на обычный предмет, называя его, изображая, выражая, — и лишь косвенно ударяет по чу-

жому слову, сталкиваясь с ним как бы в самом предмете. Благодаря этому чужое слово начинает изнутри влиять на авторское слово. Поэтому-то и скрыто-полемическое слово — двуголосое, хотя взаимоотношение двух голосов здесь особенное. Чужая интенция здесь не входит самолично внутрь слова, но лишь отражена в нем, определяя его тон и его значение. Слово напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет всю его внутреннюю структуру.

Внутренне-полемическое слово — слово с оглядкой на враждебное чужое слово — чрезвычайно распространено как в жизненно-практической, так и в литературной речи и имеет громадное стилеобразующее значение. В жизненно-практической речи сюда относятся все слова «с камешком в чужой огород», слова со «шпильками». Но сюда же относится и всякая приниженная, витиеватая, заранее отказывающаяся от себя речь, речь с тысячью оговорок, уступлений, лазеек и пр. Такая речь словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения. Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется свойственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него.

В литературной речи значение скрытой полемики громадно. Собственно, в каждом стиле есть элемент внутренней полемики, различие лишь в степени и в характере его. Всякое литературное слово более или менее остро ощущает своего слушателя, читателя, критика и отражает в себе его предвосхищаемые возражения, оценки, точки зрения. Кроме того, литературное слово ощущает рядом с собой другое литературное же слово, другой стиль. Элемент так называемой реакции на предшествующий литературный стиль, наличный в каждом новом стиле, является такою же внутреннею полемикою, так сказать, скрытой антистилизацией чужого стиля, совмещаемой часто и с явным пародированием его. Чрезвычайно велико стилеобразующее значение внутренней полемики в автобиографиях и в формах «*Icherzählung*» исповедального типа. Достаточно назвать «Исповедь» Руссо.

Аналогична скрытой полемике реплика всякого существенного и глубокого диалога. Каждое слово такой реплики, направленное на предмет, в то же время напряженно реагирует на чужое слово, отвечая ему и предвосхищая его. Момент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно-диалогического слова. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики и их интенции, напряженно их перерабатывая. Семантика диалогического слова совершенно особая. Все те тончайшие изменения

смысла, которые происходят при напряженной диалогичности, к сожалению, до сих пор совершенно не изучены. Учет противослова (Gegenrede) производит специфические изменения в структуре диалогического слова, делая его внутренне событийным и освещая самый предмет слова по-новому, раскрывая в нем новые стороны, недоступные монологическому слову.

Особенно значительно и важно для наших последующих целей явление скрытой диалогичности, не совпадающее с явлением скрытой полемики. Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это — беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на не сказанное чужое слово. Мы увидим дальше, что у Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко разработан.

Разобранная нами третья разновидность, как мы видим, резко отличается от предшествующих двух разновидностей третьего типа. Эту последнюю разновидность можно назвать *активной*, в отличие от предшествующих *пассивных* разновидностей. В самом деле: в стилизации, в рассказе и в пародии чужое слово совершенно пассивно в руках орудующего им автора. Он берет, так сказать, беззащитное и безответное чужое слово и вселяет в него свои интенции, заставляя его служить своим новым целям. В скрытой полемике и в диалоге, наоборот, чужое слово активно воздействует на авторскую речь, заставляя ее соответствующим образом меняться под его влиянием и наитием.

Однако и во всех явлениях второй разновидности третьего типа возможно повышение активности чужого слова. Когда пародия чувствует существенное сопротивление, известную силу и глубину пародируемого чужого слова, она осложняется тонами скрытой полемики. Такая пародия звучит уже иначе. Пародируемое слово звучит активнее, оказывает противодействие авторской интенции. Происходит внутренняя диалогизация пародийного слова. Такие же явления происходят и при соединении скрытой полемики с рассказом, вообще во всех явлениях третьего типа, при наличии разнонаправленности чужих и авторских интенций.

По мере понижения объектности чужого слова, которая, как мы знаем, в известной степени присуща всем словам третьего типа,

в однонаправленных словах (в стилизации, в однонаправленном рассказе) происходит слияние авторского и чужого голоса. Дистанция утрачивается; стилизация становится стилем; рассказчик превращается в простую композиционную условность. В разнонаправленных же словах понижение объектности и соответственное повышение активности собственных интенций чужого слова неизбежно приводит к внутренней диалогизации слова. В таком слове уже нет подавляющего доминирования авторской интенции над чужой, слово утрачивает свое спокойствие и уверенность, становится взволнованным, внутренне не решенным и двуликим. Такое слово не только двуголосое, но и дваакцентное, его трудно интонировать, ибо живая громкая интонация слишком монологизует слово и не может быть справедлива к чужой интенции в нем.

Эта внутренняя диалогизация, связанная с понижением объектности в разнонаправленных словах третьего типа, не есть, конечно, какая-нибудь новая разновидность этого типа. Это есть лишь тенденция, присущая всем явлениям данного типа (при условии разнонаправленности). В своем пределе эта тенденция приводит к распадению двуголосого слова на два слова, на два вполне обособленных самостоятельных голоса. Другая же тенденция, присущая однонаправленным словам, при понижении объектности чужого слова в пределе приводит к полному слиянию голосов и, следовательно, к одноголосому слову первого типа. Между этими двумя пределами движутся все явления третьего типа.

Мы, конечно, далеко не исчерпали всех возможных явлений двуголосого слова и вообще всех возможных способов ориентации по отношению к чужому слову, осложняющей обычную предметную ориентацию речи. Возможна более глубокая и тонкая классификация с большим количеством разновидностей, а может быть и типов. Но для наших целей представляется достаточной и данная нами классификация.

Дадим ее схематическое изображение.

Приводимая ниже классификация носит, конечно, чисто смысловой, абстрактный характер. Конкретное слово может принадлежать одновременно к различным разновидностям и даже типам. Кроме того, взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамический характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизоваться и т. п.

I. Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего.

II. Объектное слово (слово изображенного лица).

1) С преобладанием социально-типической определенности.

2) С преобладанием индивидуально-характерологической определенности.

Разные степени  
объектности.

III. Слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово).

1) Однонаправленное двуголосое слово.

a) Стилизация.

b) Рассказ рассказчика.

c) Необъектное слово героя-носителя (частичного) авторских интенций.

d) «Icherzählung».

При понижении  
объектности стремятся к  
слиянию голосов, т. е. к  
слову первого типа.

2) Разнонаправленное двуголосое слово.

a) Пародия со всеми ее оттенками.

b) Пародийный рассказ.

c) Пародийная Icherzählung.

d) Слово пародийно-изображенного героя.

e) Всякая передача чужого слова с переменной акцента.

При понижении объек-  
тности и активизации  
чужой интенции внутрен-  
не-диалогизуются и стре-  
мятся к распадению на  
два слова (два голоса)  
первого типа.

3) Активный тип (отраженное чужое слово).

a) Скрытая внутренняя полемика.

b) Полемически окрашенная автобиография и исповедь.

c) Всякое слово с оглядкой на чужое слово.

d) Реплика диалога.

e) Скрытый диалог.

Чужое слово воздейству-  
ет извне; возможны раз-  
нообразнейшие  
формы взаимоотношения  
с чужим словом  
и различные степени его  
деформирующего влия-  
ния.

Выводимая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову имеет, как нам кажется, исклю-

чительно важное значение для понимания художественной прозы<sup>72\*</sup>. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному интенциональному знаменателю, при чем этот знаменатель может быть или словом первого типа или принадлежать к некоторым ослабленным разновидностям других типов<sup>73\*</sup>. Конечно, и здесь возможны произведения, не приводящие весь свой словесный материал к одному знаменателю, — но эти явления редки и специфичны. Сюда относится, например, «прозаическая» лирика Гейне, Барбье, Некрасова и др.<sup>74\*</sup> Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю — одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического. Но и в поэзии целый ряд существенных проблем не может быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова, ибо различные типы слов требуют в поэзии различной стилистической обработки.

Современная стилистика, игнорирующая эту плоскость рассмотрения, в сущности есть стилистика лишь одного первого типа слова, т. е. авторского прямого предметно-направленного слова. Современная стилистика, уходящая своими корнями в поэтику неоклассицизма<sup>75\*</sup>, до сих пор не может отрешиться от ее специфических установок и ограничений. Поэтика неоклассицизма ориентирована на прямое интенциональное слово, несколько сдвинутом в сторону условного стилизованного слова. Полуусловное, полустилизованное слово задает тон в классической поэтике. И до сих пор стилистика ориентируется на таком полуусловном прямом слове, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым. Для классицизма существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания. Поэтому выросшая на почве классицизма стилистика знает только жизнь слова в одном замкнутом контексте. Она игнорирует те изменения, которые происходят со словом в процессе его перехода из одного конкретного высказывания в другое и в процессе взаимо-ориентации этих высказываний. Она знает лишь те изменения, которые совершаются в процессе перехода слова из системы языка в монологическое поэтическое высказывание. Жизнь и функции слова в стиле конкретного высказывания воспринимаются на фоне его жизни и функций в языке. Внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом кон-

тексте, в чужих устах, игнорируются. В этих рамках разрабатывается стилистика и до настоящего времени.

Романтизм принес с собою прямое интенциональное слово без всякого уклона в условность. Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду. Довольно большое значение в романтической поэтике имели слова второй, а особенно последней разновидности третьего типа<sup>5</sup>, но все же доведенное до своих пределов непосредственно интенциональное слово, слово первого типа, настолько доминировало, что и на почве романтизма существенных сдвигов в нашем вопросе произойти не могло. В этом пункте поэтика классицизма почти не была поколеблена. Впрочем, современная стилистика далеко не адекватна даже романтизму.

Проза, особенно роман, совершенно недоступны такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и не существенные. Для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которых у него должно быть чуткое ухо. Он должен ввести их в плоскость своего слова, притом так, чтобы эта плоскость не была бы разрушена<sup>6</sup>. Он работает с очень богатой словесной палитрой, и он отлично работает с нею. И мы, воспринимая прозу, очень тонко ориентируемся среди всех разобранных нами типов и разновидностей слова. Более того, мы и в жизни очень чутко и тонко слышим все эти оттенки в речах окружающих нас людей, очень хорошо и сами работаем всеми этими красками нашей словесной палитры. Мы очень чутко угадываем малейший сдвиг интенции, легчайший перебой голосов в существенном для нас жизненно-практическом слове другого человека. Все словесные оглядки, оговорки, лазейки, намеки, выпады не ускользают от нашего уха, не чужды и наших собственных уст.

---

<sup>5</sup> В связи с интересом к «народности» (не как этнографической категории) громадное значение в романтизме приобретают различные формы слова, как преломляющего чужого слова со слабой степенью объектности. Для классицизма же «народное слово» (в смысле социально-типического и индивидуально-характерного чужого слова) было чисто объективным словом (в низких жанрах). Из слов третьего типа особенно важное значение в романтизме имела внутренне-полюсическая *Icherzählung* (особенно исповедального типа).

<sup>6</sup> Большинство прозаических жанров, в особенности роман, — конструктивные элементами их являются целые высказывания, хотя эти высказывания и неполноправны и подчинены монологическому единству.

Тем поразительнее, что до сих пор все это не нашло отчетливого теоретического осознания и должной оценки! Теоретически мы разбираемся только в стилистических взаимоотношениях элементов в пределах замкнутого высказывания на фоне абстрактно лингвистических категорий. Лишь такие одноголосые явления доступны той поверхностной лингвистической стилистике, которая до сих пор, при всей ее лингвистической ценности, в художественном творчестве способна лишь регистрировать следы и отложения неведомых ей художественных заданий на словесной периферии произведений<sup>76\*</sup>. Подлинная жизнь слова в прозе в эти рамки не укладывается. Да они тесны и для поэзии.

Проблема ориентации речи на чужое слово имеет первостепенное социологическое значение. Слово по природе социально<sup>77\*</sup>. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда социального общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило. Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от интенций, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими интенциями. Его собственная интенция находит слово уже населенным. Поэтому-то ориентация слова среди слов, различное ощущение чужого слова и различные способы реагирования на него являются, может быть, существеннейшими проблемами социологии слова, всякого слова, в том числе и художественного. Каждой социальной группе в каждую эпоху свойственно свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Далеко не при всякой социальной ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякая творческая интенция, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления. Если есть в распоряжении данной социальной группы сколько-нибудь авторитетный и отстоявшийся *medium* преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с тою или иною степенью услов-



ности. Если ж такого medium'a нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосое слово, т. е. пародийное слово во всех его разновидностях, или особый тип полуусловного, полуиронического слова (слово позднего классицизма). В такие эпохи, особенно в эпохи доминирования условного слова, прямое, интенциональное, безоговорочное, непреломленное слово представляется варварским, сырым, диким словом. Культурное слово — преломленное сквозь авторитетный отстоявшийся medium слово.

Какое слово доминирует в данную эпоху в данной социальной среде, какие существуют формы преломления слова, что служит средою преломления? — все эти вопросы имеют первостепенное значение для социологии художественного слова. Мы здесь, конечно, лишь бегло и попутно намечаем эти проблемы, намечаем бездоказательно, без проработки на конкретном материале, — здесь не место для рассмотрения их по существу.

Вернемся к Достоевскому.

Произведения Достоевского прежде всего поражают необычайным разнообразием типов и разновидностей слова, при чем эти типы и разновидности даны в своем наиболее резком выражении. Явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизованное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог. У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово. В то же время объектных слов у него почти нет, ибо речам героев дана такая постановка, которая лишает их всякой объективности. Поражает, далее, постоянное и резкое чередование различных типов слова. Резкие и неожиданные переходы от пародии к внутренней полемике, от полемики к скрытому диалогу, от скрытого диалога к стилизации успокоенных житийных тонов, от них опять к пародийному рассказу и, наконец, к исключительно напряженному открытому диалогу, — такова взволнованная словесная поверхность этих произведений. Все это переплетено нарочито тусклою нитью протокольного осведомительного слова, концы и начала которой трудно уловить; но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих высказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон<sup>76\*</sup>.

Но дело, конечно, не в одном разнообразии и резкой смене словесных типов и в преобладании среди них двуголосых внутренне-диалогизованных слов. Своеобразие Достоевского в особом размещении этих словесных типов и разновидностей между основными композиционными элементами произведения. Как и в каких

моментах словесного целого осуществляет себя последняя смысловая инстанция автора<sup>9</sup> — на этот вопрос для монологического романа очень легко дать ответ. Каковы бы ни были типы слов, вводимые автором-монологистом, и каково бы ни было их композиционное размещение, авторские интенции должны доминировать над всеми остальными и должны слагаться в компактное и недвусмысленное целое. Всякое усиление чужих интенций в том или другом слове, на том или другом участке произведения — только игра, которую разрешает автор, чтобы тем энергичнее зазвучало затем его собственное прямое или преломленное слово. Всякий спор двух голосов в одном слове за обладание им, за доминирование в нем — заранее предрешен, это только кажущийся спор; все полнозначные победные интенции<sup>79\*</sup> рано или поздно соберутся к одному речевому центру и к одному сознанию, все акценты — к одному голосу. Художественное задание Достоевского — совершенно иное. Он не боится самой крайней активизации в двуголосом слове разнонаправленных акцентов; напротив, эта активизация как раз и нужна ему для его целей: ведь множественность голосов не должна быть снята, а должна восторжествовать в его романе.

Стилистическое значение чужого слова в произведениях Достоевского — громадно. Оно живет здесь напряженнейшей жизнью. Основные для Достоевского стилистические связи — это вовсе не связи между словами в плоскости одного монологического высказывания — основными являются динамические, напряженнейшие связи между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, не подчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона.

Слово у Достоевского, его жизнь в произведении и его функции в осуществлении полифонического задания мы будем рассматривать в связи с теми композиционными единствами, в которых слово функционирует: в единстве монологического самовысказывания героя, в единстве рассказа — рассказа рассказчика или рассказа от автора — и, наконец, в единстве диалога между героями. Таков будет и порядок нашего рассмотрения.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### МОНОЛОГИЧЕСКОЕ СЛОВО ГЕРОЯ И СЛОВО РАССКАЗА В ПОВЕСТЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский начал с преломляющего слова, — с эпистолярной формы. По поводу «Бедных людей» он пишет брату: «Во всем они (публика и критика, М. Б.) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»<sup>1</sup>.

Говорят Макар Девушкин и Варенька Доброселова, автор только размещает их слова: его интенции преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность *Icherzählung*. Слово здесь — двуголосое, в большинстве случаев однонаправленное. Таким оно является, как композиционное замещение авторского слова, которого здесь нет. Мы увидим, что авторские интенции очень тонко и осторожно преломляются в словах героев-рассказчиков, хотя все произведение наполнено явными и скрытыми пародиями, явной и скрытой полемикой (авторской).

Но здесь нам важна пока речь Макара Девушкина лишь как монологическое высказывание героя, а не как речь рассказчика в *Icherzählung*, функцию которой она здесь выполняет (ибо других носителей слова, кроме героя, здесь нет). Ведь слово всякого рассказчика, которым пользуется автор для осуществления своего художественного замысла, само принадлежит к какому-нибудь определенному типу, помимо того типа, который определяется его функцией рассказывания. Каков же тип монологического высказывания Девушкина?

---

<sup>1</sup> «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб. 1883 г. Стр. 44<sup>80\*</sup>.

Эпистолярная форма сама по себе еще не предрешает тип слова. Эта форма в общем допускает широкие словесные возможности; но наиболее благоприятной эпистолярная форма является для слова последней разновидности третьего типа, т. е. для отраженного чужого слова. Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер. В своем первом произведении Достоевский вырабатывает столь характерный для всего его творчества речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова. Значение этого стиля в его последующем творчестве громадно: важнейшие исповедальные самовысказывания героев проникнуты напряженнейшим отношением к предвосхищаемому чужому слову о них, чужой реакции на их слово о себе. Не только тон и стиль, но и внутренняя смысловая структура этих высказываний определяются предвосхищением чужого слова: от Голядкинских обидчивых оговорок и лазеек до этических и метафизических лазеек Ивана Карамазова. В «Бедных людях» начинает вырабатываться приниженная разновидность этого стиля — корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом.

Эта оглядка проявляется прежде всего в характерном для этого стиля торможении речи и в перебивании ее оговорками.

«Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный; все просторное, удобное, и окно есть, и все — одним словом, все удобное. Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был, что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего; я себе ото всех особняком, помаленьку живу, в тихомолочку живу. Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульев парочку, образ повесил. Правда, есть квартиры и лучше, — может быть, есть и гораздо лучшие,

да удобство-то главное, ведь это я все для удобства, и вы не думайте, что для другого чего-нибудь»<sup>2</sup>.

Почти после каждого слова Девушкин оглядывается на своего отсутствующего собеседника, боится, чтобы не подумали, что он жалуется, старается заранее разрушить то впечатление, которое произведет его сообщение о том, что он живет в кухне, не хочет огорчить своей собеседницы и т. п. Повторение слов вызывается стремлением усилить их акцент или придать им новый оттенок в виду возможной реакции собеседника.

В приведенном отрывке отраженным словом является возможное слово адресата — Вареньки Доброселовой. В большинстве же случаев речь Макара Девушкина о себе самом определяется отраженным словом другого «чужого человека». Вот как он определяет этого чужого человека. «Ну, а что вы в чужих-то людях будете делать?» — спрашивает он Вареньку Доброселову. «Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек... Нет, вы меня извольте-ка порасспросить, так я вам скажу, что такое чужой человек. Знаю я его, маточка, хорошо знаю, случалось хлеб его есть. Зол он, Варинька, зол, уж так зол, что сердечка твоего не достанет, так он его истерзает укором, попреком, да взглядом дурным»<sup>3</sup>.

Бедный человек, но человек «с амбицией», каким является Макар Девушкин, по замыслу Достоевского, постоянно чувствует на себе «дурной взгляд» чужого человека, взгляд или попрекающий или — что, может быть, еще хуже для него — насмешливый. (Для героев более гордого типа самый дурной чужой взгляд — сострадательный). Под этим-то чужим взглядом и корчится речь Девушкина. Он, как и герой из подполья, вечно прислушивается к чужим словам о нем. «Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то Божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, — дескать, не про него ли там что говорят»<sup>4</sup>.

Эта оглядка на социально-чужое слово определяет не только стиль и тон речи Макара Девушкина, но и самую манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мирок. Между поверхностнейшими элементами речевой манеры, формой выражения себя и между последними основами мировоззрения в художественном мире Достоевского всегда глубокая органическая связь. В каждом своем проявлении человек дан весь. Самая же

---

<sup>2</sup> См. т. I, стр. 5, 6<sup>81\*</sup>.

<sup>3</sup> Там же, стр. 55<sup>82\*</sup>.

<sup>4</sup> Там же, стр. 67<sup>83\*</sup>.

установка человека по отношению к чужому слову и чужому сознанию является в сущности основным темой всех произведений Достоевского. Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» — на фоне «я для другого». Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем.

Эта тема в различных произведениях развивается в различных формах, с различным содержательным наполнением, на различном духовном уровне. В «Бедных людях» самосознание бедного человека раскрывается на фоне социально-чужого сознания о нем. Самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика или скрытый диалог на тему о себе самом с другим, чужим человеком. В первых произведениях Достоевского это имеет еще довольно простое и непосредственное выражение: здесь этот диалог еще не вошел внутрь, так сказать, в самые атомы мышления и переживания. Мир героев еще мал, и они еще не идеологи. И самая социальная приниженность делает эту внутреннюю оглядку и полемику прямой и отчетливой без тех сложнейших внутренних лазеек, разрастающихся в целые идеологические построения, какие появляются в позднейшем творчестве Достоевского. Но глубокая диалогичность и полемичность самосознания и самоутверждения уже здесь раскрывается с полной ясностью.

«Отнеслись намеренно в частном разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньгу уметь зашибить. Говорили они шуточкой (я знаю, что шуточкой), нравоучение же то, что не нужно быть никому в тягость собою, — а я никому не в тягость! У меня кусок хлеба есть свой; правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый; но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый. Ну, что же делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? “Он, дескать, переписывает!” Да что же тут бесчестного такого? <...> Ну, так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим, и что нечего вздором человека с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашло! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, — вот она крыса какая! — Впрочем, довольно об этой материи, родная моя; я ведь и не о том хотел

говорить, да так погорячился немного. Все-таки приятно от времени до времени себе справедливость воздать»<sup>5</sup>.

В еще более резкой полемике раскрывается самосознание Макара Девушкина, когда он узнает себя в гоголевской «Шинели»; он воспринимает ее, как чужое слово о себе самом, и старается это слово полемически разрушить, как не адекватное ему.

Но присмотримся теперь внимательнее к самому построению этого «слова с оглядкой».

Уже в первом приведенном нами отрывке, где Девушкин оглядывается на Вареньку Доброселову, сообщая ей о своей новой комнате, мы замечаем своеобразные перебои речи, определяющие ее синтаксическое и акцентное построение. В речь как бы вклинивается чужая реплика, которая фактически, правда, отсутствует, но действие которой производит резкое акцентное и синтаксическое перестроение речи. Чужой реплики нет, но на речи лежит ее тень, ее след, и эта тень, этот след реальны. Но иногда чужая реплика, помимо своего воздействия на акцентную и синтаксическую структуру, оставляет в речи Макара Девушкина одно или два своих слова, иногда целое предложение: «Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, к у х н я! — то есть я пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего»...<sup>6</sup> и т. д. Слово «кухня» врывается в речь Девушкина из чужой возможной речи, которую он предвосхищает. Это слово дано с чужим акцентом, который Девушкин полемически несколько утрирует. Акцента этого он не принимает, хотя и не может не признать его силы, и старается обойти его путем всяческих оговорок, частичных уступок и смягчений, искажающих построение его речи. От этого внедрившегося чужого слова как бы разбегаются крути на ровной поверхности речи, бороздя ее. Кроме этого очевидно чужого слова с очевидно чужим акцентом, большинство слов в приведенном отрывке берется говорящим как бы сразу с двух точек зрения: как он их сам понимает и хочет, чтобы их понимали, и как их может понять другой. Здесь чужой акцент только намечается, но он уже порождает оговорку или заминку в речи.

Внедрение слов и особенно акцентов из чужой реплики в речь Макара Девушкина в последнем приведенном нами отрывке еще более очевидно и резко. Слово с полемически утрированным чужим акцентом здесь даже прямо заключено в кавычки: «Он, дес-

<sup>5</sup> См. т. I, стр. 42, 43<sup>84\*</sup>.

<sup>6</sup> См. т. I, стр. 5, 6<sup>85\*</sup>.

кать, переписывает!» В предшествующих трех строках слово «переписываю» повторяется три раза. В каждом из этих трех случаев возможный чужой акцент в слове «переписываю» наличен, но подавляется собственным акцентом Дежушкина; однако он все усиливается, пока, наконец, не прорывается и не принимает форму прямой чужой речи. Здесь, таким образом, как бы дана градация постепенного усиления чужого акцента: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что п е р е п и с ы в а ю . . . (следует оговорка, М. Б.). Ну, что ж тут в самом деле такого, что п е р е п и с ы в а ю ! Что, грех п е р е п и с ы в а т ь , что ли? «Он, дескать, п е р е п и с ы в а е т ! » Мы отмечаем знаком ударения чужой акцент и его постепенное усиление, пока, наконец, он не овладевает полностью словом, уже заключенным в кавычки. Однако в этом последнем, очевидно чужом, слове имеется и интенция самого Дежушкина, которая, как мы сказали, полемически утрирует этот чужой акцент. По мере усиления чужого акцента усиливается и противоборствующий ему акцент Дежушкина.

Мы можем описательно определить все эти разобранные нами явления так: в самосознание героя проникло чужое сознание о нем, в самовысказывание героя брошено чужое слово о нем; чужое сознание и чужое слово вызывают специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания, его изломы, лазейки, протесты, с одной стороны, и речь героя с ее акцентными перебоями, синтаксическими изломами, повторениями, оговорками и растянутостью, с другой стороны.

Мы дадим еще такое образное определение и объяснение тем же явлениям: представим себе, что две реплики напряженнейшего диалога, слово и противослово, вместо того чтобы следовать друг за другом и произноситься двумя разными устами, налегли друг на друга и слились в одно высказывание в одних устах. Эти реплики шли в противоположных направлениях, сталкивались между собой; поэтому их наложение друг на друга и слияние в одно высказывание приводит к напряженнейшему перебою. Столкновение целых реплик — единых в себе и одноакцентных — превращается теперь в новом, получившемся в результате их слияния, высказывании в резкий перебой противоречивых голосов в каждой детали, в каждом атоме этого высказывания. Диалогическое столкновение ушло внутрь, в тончайшие структурные элементы речи (и соответственно — элементы сознания).

Приведенный нами отрывок можно было бы развернуть, примерно, в такой грубый диалог Макара Дежушкина с «чужим человеком»:



Чужой человек. Надо уметь деньги зашибить. Не нужно быть никому в тягость. А ты другим в тягость.

Макар Деушкин. Я никому не в тягость. У меня кусок хлеба есть свой.

Чужой человек. Да какой кусок хлеба? Сегодня он есть, а завтра его и нет. Да небось и черствый кусок!

Макар Деушкин. Правда, у меня простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый.

Чужой человек. Да какими трудами-то! Ведь переписываешь только. Ни на что другое ты не способен.

Макар Деушкин. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю, что переписываю; да все-таки я этим горжусь!

Чужой человек. Есть чем гордиться! Переписыванием-то! Ведь это позорно!

Макар Деушкин. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю... и т. д.

Как бы в результате наложения и слияния реплик этого диалога в одном голосе и получилось приведенное нами самовысказывание Деушкина.

Конечно, этот воображаемый диалог весьма примитивен, как содержательно примитивно еще и сознание Деушкина. Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, осведенный самосознанием, обретший речь и «вырабатывающий слог». Но зато формальная структура самосознания и самовысказывания вследствие этой своей примитивности и грубости чрезвычайно отчетлива и ясна. Поэтому мы и останавливаемся на ней так подробно. Все существенные самовысказывания позднейших героев Достоевского могут быть также развернуты в диалог, ибо все они как бы возникли из двух слившихся реплик, но перебой голосов в них уходит так глубоко, в такие тончайшие элементы мысли и слова, что развернуть их в наглядный и грубый диалог, как мы это сделали сейчас с самовысказыванием Деушкина, конечно, совершенно невозможно.

Разобранные нами явления, производимые чужим словом в сознании и в речи героя, в «Бедных людях» даны в соответствующем стилистическом облачении речи мелкого петербургского чиновника. Разобранные нами структурные особенности «слова с оглядкой», скрыто-полемиического и внутренне диалогического слова преломляются здесь в строго и искусно выдержанной социально-типической речевой манере Деушкина. Поэтому все эти языковые явления — оговорки, повторения, уменьшительные

слова, разнообразие частиц и междометий — в той форме, в какой они даны здесь, невозможны в устах других героев Достоевского, принадлежащих к иному социальному миру. Те же явления появляются в другом социально-типическом и индивидуально-характерологическом речевом обличьи. Но сущность их остается той же: скрепление и пересечение в каждом элементе сознания и слова двух сознаний, двух точек зрения, двух оценок, так сказать, внутриатомный перебой голосов.

В той же социально-типической речевой среде, но с иной индивидуально-характерологической манерой построено слово Голядкина. В «Двойнике» разобранная нами особенность сознания и речи достигает крайне резкого и отчетливого выражения, как ни в одном из произведений Достоевского. Заложенные уже в Макаре Девушкине тенденции здесь с исключительной смелостью и последовательностью развиваются до своих смысловых пределов на том же идеологически нарочито примитивном, простом и грубом материале.

Приведем речевой и смысловой строй Голядкинского слова в пародийной стилизации самого Достоевского, данной им в письме к брату во время работы над «Двойником». Как во всякой пародийной стилизации, здесь отчетливо и грубо проступают основные особенности и тенденции Голядкинского слова.

«Яков Петрович Голядкин выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед идти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет? Он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все. Что ему! Подлец, страшный подлец! Раньше половины ноября никак не соглашается окончить карьеру. Он уж теперь объяснился с его превосходительством, и пожалуй (отчего же нет) готов подать в отставку»<sup>7</sup>.

Как мы увидим, в том же пародирующем героя стиле ведется и рассказ в самой повести. Но к рассказу мы обратимся после.

Влияние чужого слова на речь Голядкина совершенно очевидно. Мы сразу чувствуем, что речь эта, как и речь Девушкина, довлеет не себе и не своему предмету. Однако взаимоотношение Голядкина с чужим словом и с чужим сознанием несколько иное, чем

<sup>7</sup> См. «Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского», стр. 39<sup>86\*</sup>.

у Девушкина. Отсюда и явления, порождаемые в стиле Голядкина чужим словом, иного рода.

Речь Голядкина стремится прежде всего симулировать свою полную независимость от чужого слова: «он сам по себе, он ничего». Это симулирование независимости и равнодушия так же приводят его к непрерывным повторениям, оговоркам, растянутости, но здесь они повернуты не во вне, не к другому, а к себе самому: он себя убеждает, себя ободряет и успокаивает и разыгрывает по отношению к себе самому другого человека. Успокоительные диалоги Голядкина с самим собою — распространеннейшее явление в этой повести. Рядом с симуляцией равнодушия идет, однако, другая линия отношений к чужому слову — желание спрятаться от него, не обращать на себя внимания, зарыться в толпу, стать незаметным: «он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все». Но в этом он убеждает уж не себя, а другого. Наконец, третья линия отношения к чужому слову — уступка, подчинение ему, покорное усвоение его себе, как если бы он и сам так думал, сам искренне соглашался бы с этим: «что он, пожалуй, готов, что если уж на то пошло, то он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет».

Таковы три генеральных линии ориентации Голядкина, они осложняются еще побочными, хотя и довольно важными. Но каждая из этих трех линий уже сама по себе порождает очень сложные явления в Голядкинском сознании и в Голядкинском слове.

Остановимся прежде всего на симуляции независимости и спокойствия.

Диалогами героя с самим собой, как мы сказали, полны страницы «Двойника». Можно сказать, что вся внутренняя жизнь Голядкина развивается диалогически. Приведем два примера такого диалога.

«Так ли, впрочем, будет все это», продолжал наш герой, выходя из кареты у подъезда одного пятиэтажного дома на Литейной, возле которого приказал остановить свой экипаж: «так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же», продолжал он, подымаясь на лестницу, переводя дух и сдерживая биение сердца, имевшего у него привычку биться на всех чужих лестницах: «что же? ведь я про свое и предосудительного здесь ничего не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом... Он и увидит, что так тому и следует быть»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> См. т. I, стр. 124<sup>87\*</sup>.

Второй пример внутреннего диалога гораздо сложнее и острее. Голядкин ведет его уже после появления двойника, т. е. уже после того, как второй голос объективировался для него в его собственном кругозоре.

«Так-то выражался восторг господина Голядкина, а между тем что-то все еще идекотало у него в голове, тоска не тоска, а порой так сердце насасывало, что господин Голядкин не знал, чем утешить себя. “Впрочем, подождем-ка мы дня, и тогда будем радоваться. А впрочем, ведь что же такое? Ну, рассудим, посмотрим. Ну, давай рассуждать, молодой друг мой, ну, давай рассуждать. Ну, такой же как и ты человек, во-первых, совершенно такой же. Ну, да что ж тут такого? Коли такой человек, так мне и плакать? Мне-то что? Я в стороне; свищу себе, да и только! На то пошел, да и только! Пусть его служит! Ну, чудо и странность, там, говорят, что сиаемские близнецы... Ну, да зачем их, сиаемских-то? Положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудачками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы? А вот я сам по себе, да и только, и знать никого не хочу, и в невинности моей врага презираю. Не интригант, и этим горжусь. Чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив”»<sup>9</sup>.

Прежде всего возникает вопрос о самой функции диалога с самим собой в душевной жизни Голядкина. На этот вопрос вкратце можно ответить так: диалог позволяет заместить своим собственным голосом голос другого человека.

Эта замещающая функция второго голоса Голядкина чувствуется во всем. Не поняв этого, нельзя понять его внутренних диалогов. Голядкин обращается к себе, как к другому — «мой молодой друг», хвалит себя как может хвалить только другой, ласкает себя с нежной фамильярностью: «голубчик мой, Яков Петрович, Голядка ты этакой, — фамилия твоя такова!», успокаивает и ободряет себя авторитетным тоном старшего и уверенного человека. Но этот второй голос Голядкина, уверенный и спокойно-самодовольный, никак не может слиться с его первым голосом — неуверенным и робким; диалог никак не может превратиться в цельный и уверенный монолог одного Голядкина. Более того, этот второй голос настолько не сливается с первым и чувствует себя настолько угрожающе самостоятельным, что в нем сплошь да рядом вместо

<sup>9</sup> Там же, стр. 169<sup>88\*</sup>.

успокоительных и ободряющих тонов начинают слышаться тона дразнящие, издевательские, предательские. С поразительным тактом и искусством Достоевский заставляет второй голос Голядкина почти нечувствительно и незаметно для читателя переходить из его внутреннего диалога в самый рассказ: он начинает звучать уже как чужой голос рассказчика. Но о рассказе несколько позже.

Второй голос Голядкина должен заместить для него недостающее признание его другим человеком. Голядкин хочет обойтись без этого признания, обойтись, так сказать, с самим собою. Но это «с самим собою» неизбежно принимает форму «мы с тобою, друг Голядкин», т. е. принимает форму диалогическую. На самом деле Голядкин живет только в другом, живет своим отражением в другом: «прилично ли будет», «кстати ли будет?» И решается этот вопрос всегда с возможной, предполагаемой точки зрения другого: Голядкин с д е л а е т в и д, «что он ничего, что он так мимоездом», и другой увидит, «что так тому и следует быть». В реакции другого, в слове другого, в ответе другого все дело. Уверенность второго голоса Голядкина никак не может овладеть им до конца и действительно заменить ему реального другого. В слове другого — главное для него. «Хотя господин Голядкин проговорил все это (о своей независимости, М. Б.) до-нельзя отчетливо, ясно, с уверенностью, взвешивая слова и рассчитывая на вернейший эффект, но между тем, с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством смотрел теперь на Крестьяна Ивановича. Теперь он обратился весь в зрение, и робко, с досадным, тоскливым нетерпением ожидал ответа Крестьяна Ивановича»<sup>10</sup>.

Во втором приведенном нами отрывке внутреннего диалога замещающие функции второго голоса совершенно ясны. Но кроме того здесь появляется уже и третий голос, просто чужой, перебивающий второй, только замещающий другого, голос. Поэтому здесь наличны явления, совершенно аналогичные разобранным нами в речи Девушкина: чужие, полужужие слова и соответствующие акцентные перебои: «Ну, чудо и странность, там, говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? Положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы?»<sup>11</sup> Здесь повсюду, особенно там, где поставлены многоточия, как бы вклиниваются предвосхищаемые

<sup>10</sup> См. т. I, стр. 129<sup>89\*</sup>.

<sup>11</sup> Там же, стр. 169<sup>90\*</sup>.

чужие реплики. И это место можно было бы развернуть в форме диалога. Но здесь он сложнее. В то время как в речи Девушкина полемизировал с «чужим человеком» один цельный голос, здесь — два голоса: один уверенный, слишком уверенный, другой слишком робкий, во всем уступающий, полностью капитулирующий<sup>12</sup>.

Второй, замещающий другого, голос Голядкина, его первый, прячущийся от чужого слова («я как все», «я ничего»), голос, а затем и сдающийся этому чужому слову («я что же, если так, я готов») и, наконец, вечно звенящий в нем чужой голос находятся в таких сложных взаимоотношениях друг с другом, что дают достаточный материал для целой интриги и позволяют построить всю повесть на них одних. Реальное событие, именно неудачное сватовство к Кларе Олсуфьевне и все привходящие обстоятельства в повести собственно не изображаются: они служат лишь толчком для приведения в движение внутренних голосов, они лишь актуализуют и обостряют тот внутренний конфликт, который является подлинным предметом изображения в повести. Все действующие лица, кроме Голядкина и его двойника, не принимают никакого реального участия в интриге, которая всецело разворачивается в пределах самосознания Голядкина, они подают лишь сырой материал, как бы подбрасывают топливо, необходимое для напряженной работы этого самосознания. Внешняя, намеренно неясная интрига (все главное произошло до начала повести) служит также твердым, едва прощупывающимся каркасом для внутренней интриги Голядкина. Рассказывает же повесть о том, как Голядкин хотел обойтись без чужого сознания, без признанности другим, хотел обойти другого и утвердить себя сам, и что из этого вышло. «Двойника» Достоевский мыслил как «исповедь»<sup>13</sup> (не в личном смысле, конечно), т. е. как изображение такого события, которое совершается в пределах самосознания. «Двойник» — первая драматизованная исповедь в творчестве Достоевского.

В основе интриги лежит, таким образом, попытка Голядкина, в виду полного непризнания его личности другими, заменить себе самому другого. Голядкин разыгрывает независимого человека; сознание Голядкина разыгрывает уверенность и самодостаточ-

<sup>12</sup> Правда, зачатки внутреннего диалога были уже и у Девушкина.

<sup>13</sup> Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «Но скоро ты прочтешь "Неточку Незванову". Это будет исповедь, как Голядкин, хотя в другом тоне и роде». («Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», стр. 63.)<sup>91\*</sup>

ность. Новое, острое столкновение с другим во время званого вечера, когда Голядкина публично выводят, обостряет раздвоение. Второй голос Голядкина перенапрягает себя в отчаяннейшей симуляции самодостаточности, чтобы спасти лицо Голядкина. Слиться с Голядкиным его второй голос не может, наоборот, — все больше и больше звучат в нем предательские тона издевки. Он провоцирует и дразнит Голядкина; он сбрасывает маску. Появляется двойник. Внутренний конфликт драматизируется; начинается интрига Голядкина с двойником.

Двойник говорит словами самого Голядкина, никаких новых слов и тонов он с собой не приносит. В начале он прикидывается прячушимся Голядкиным и Голядкиным сдающим. Когда Голядкин приводит к себе двойника, этот последний выглядит и ведет себя как первый, неуверенный голос во внутреннем диалоге Голядкина («Кстати ли будет, прилично ли будет» и т. п.): «Гость (двойник, М. Б.) был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды, и по ним, казалось, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запутанное выражалось во всех жестах его, так что он, если позволяют сравнение, довольно походил в эту минуту на того человека, который, за неимением своего платья, оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он то поминутно оправляет на себе короткий жилетик, то виляет бочком и сторонится, то норовит куда-нибудь спрятаться, то заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его, — и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...»<sup>14</sup>

Это — характеристика прячущегося и стушевывающегося Голядкина. И говорит двойник в тонах и в стиле первого голоса Голядкина. Партию же второго — уверенного и ласково ободряющего голоса ведет по отношению к двойнику сам Голядкин, на этот раз как бы всецело сливаясь с этим голосом: «Мы с тобой, Яков Петрович, будем жить как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем, с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести. А им-то ты никому не вверяйся. Ведь я тебя знаю, Яков Петрович, и характер твой понимаю: ведь ты как раз все расскажешь, душа ты правдивая! Ты, брат, сторонись от них всех»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> См. т. I, стр. 171<sup>92\*</sup>.

<sup>15</sup> См. там же, стр. 176<sup>93\*</sup>. Себе самому Голядкин незадолго до этого говорил: «Натура-то твоя такова... сейчас заиграешь, обрадовался! Душа ты правдивая!»

Но далее роли меняются: предательский двойник усваивает себе тон второго голоса Голядкина, пародийно утрируя его ласковую фамильярность. Уже при ближайшей встрече в канцелярии двойник берет этот тон и выдерживает его до конца повести, сам иной раз подчеркивая тождество выражений своей речи со словами Голядкина (сказанными им во время их первой беседы). Во время одной из их встреч в канцелярии двойник, фамильярно щелкнув Голядкина, «с самой ядовитой и далеко намекающей улыбкой проговорил ему: «Шалишь, братец, Яков Петрович, шалишь! Хитрить мы будем с тобой, Яков Петрович, хитрить»<sup>16</sup>. Или несколько далее перед объяснением их с глазу на глаз в кофейной: «Дескать, так и так, душка, — проговорил господин Голядкин-младший, слезая с дрожек и бесстыдно потрепав героя нашего по плечу: — дружище ты этакой; для тебя, Яков Петрович, я готов переулочком (как справедливо в оно время вы, Яков Петрович, заметить изволили). Ведь вот плут, право, что захочет, то и делает с человеком!»<sup>17</sup>

Это перенесение слов из одних уст в другие, где они, оставаясь содержательно теми же, меняют свой тон и свой последний смысл, — основной прием Достоевского. Он заставляет своих героев узнавать себя, свою идею, свое собственное слово, свою установку, свой жест в другом человеке, в котором все эти проявления меняют свой тотальный смысл<sup>18\*</sup>, звучат иначе, как пародия или как издевка<sup>18</sup>. Почти каждый из главных героев Достоевского имеет своего частичного двойника в другом человеке или даже в нескольких других людях (Ставрогин и Иван Карамазов). В последнем же произведении своем Достоевский снова вернулся к приему полного воплощения второго голоса, правда, на более глубокой и тонкой

<sup>16</sup> Там же, стр. 187<sup>94\*</sup>.

<sup>17</sup> Там же, стр. 227<sup>95\*</sup>.

<sup>18</sup> В «Преступлении и наказании» имеется, например, такое буквальное повторение Свидригайловым (частичным двойником Раскольниковом) заветнейших слов Раскольникова, сказанных им Соне, повторение с подмигиванием. Приводим это место полностью: « — Э-эх! Человек недоверчивый, — засмеялся Свидригайлов. — Ведь я сказал, что эти деньги у меня лишние. Ну, а просто по человечеству, не допускаете, что ль? Ведь не "вошь" же была она (он ткнул пальцем в тот угол, где была усопшая), как какая-нибудь старушонка процентщица. Ну, согласитесь, ну, "Лужину ли, в самом деле, жить и делать мерзости, или ей умирать?" И не помоги я, так ведь "Полечка, например, туда же, по той же дороге пойдет..." »

Он проговорил это с видом какого-то подмигивающего, веселого плутовства, не спуская глаз с Раскольникова. Раскольников побледнел и похолодел, слыша свои собственные выражения, сказанные Соне». (См. т. V, стр. 391. Разрядка Достоевского.)<sup>97\*</sup>



основе. По своему внешне формальному замыслу диалог Ивана Карамазова с чортом аналогичен с теми внутренними диалогами, которые ведет Голядкин с самим собою и со своим двойником; при всем несходстве в положении и в идеологическом наполнении здесь решается в сущности одна и та же художественная задача.

Так развивается интрига Голядкина с его двойником, развивается как драматизированный кризис его самосознания, как драматизированная исповедь. За пределы самосознания действие не выходит, так как действующими лицами являются лишь обособившиеся элементы этого самосознания. Действуют три голоса, на которые разложились голос и сознание Голядкина: его «я для себя», не могущее обойтись без другого и без его признания, его фиктивное «я для другого» (отражение в другом), т. е. второй замещающий голос Голядкина, и, наконец, непризнающий его чужой голос, который, однако, вне Голядкина реально не представлен, ибо в произведении нет других равноправных ему героев<sup>19</sup>. Получается своеобразная мистерия или, точнее, *moralité*, где действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы, но *moralité*, лишенное всякого формализма и абстрактной аллегоричности.

Но кто же ведет рассказ в «Двойнике»? Какова постановка рассказчика и каков его голос?

И в рассказе мы не найдем ни одного момента, выходящего за пределы самосознания Голядкина, ни одного слова и ни одного тона, какие уже не входили бы в его внутренний диалог с самим собою или в его диалог с двойником. Рассказчик подхватывает слова и мысли Голядкина, слова второго голоса его, усиливает заложенные в них дразнящие и издевательские тона и в этих тонах изображает каждый поступок, каждый жест, каждое движение Голядкина. Мы уже говорили, что второй голос Голядкина путем незаметных переходов сливается с голосом рассказчика; получается впечатление, что рассказ диалогически обращен к самому Голядкину, звенит в его собственных ушах, как дразнящий его голос другого, как голос его двойника, хотя формально рассказ обращен к читателю.

Вот как описывает рассказчик поведение Голядкина в самый роковой момент его похождения, когда он незваный старается пробраться на бал к Олсуфию Ивановичу:

«Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей.

<sup>19</sup> Второе равноправное сознание появляется лишь в романах<sup>98\*</sup>.

Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале, он, господа, ничего, он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой, стоит он теперь — даже странно сказать, стоит он теперь в сених, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит, он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дрызгом, хламом и ружядью, скрываясь до времени, и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя. Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти... почему же не войти? Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет»<sup>20</sup>.

В построении этого рассказа мы наблюдаем перебои двух голосов, такое же слияние двух реплик, какое мы наблюдали еще в высказываниях Макара Деушкина. Но только здесь роли переменились: здесь как бы реплика чужого человека поглотила в себе реплику героя. Рассказ пестрит словами самого Голядкина: «он ничего», «он сам по себе» и т. д. Но эти слова интонируются рассказчиком с насмешкой, с насмешкой и отчасти с укоризной, обращенной к самому Голядкину, построенной в такой форме, чтобы задевать его за живое и провоцировать. Издевательский рассказ незаметно переходит в речь самого Голядкина. Вопрос: «почему же не войти?» принадлежит самому Голядкину, но дан с дразняще-подзадоривающей интонацией рассказчика. Но и эта интонация в сущности не чужда сознанию самого Голядкина. Все это может звенеть в его собственной голове, как его второй голос. В сущности, автор в любом месте может поставить кавычки, не изменяя ни тона, ни голоса, ни построения фразы.

Он это и делает несколько дальше:

«Вот он, господа, и выжидает теперь тихомолочки, и выжидает ее ровно два часа с половиною. Отчего ж и не выждать? И сам Виллель выжидал. “Да что тут Виллель!” думал господин Голядкин: “какой тут Виллель? А вот, как бы мне теперь того... взять да и проникнуть?... Эх ты, фигурант ты этакой!...”»<sup>21</sup>

Но почему не поставить кавычки двумя предложениями выше, перед словом «отчего ж?» или и еще раньше, заменив слова «он, господа» на «Голядка ты этакой» или какое-нибудь иное обраще-

<sup>20</sup> См. т. I, стр. 144, 145<sup>99\*</sup>.

<sup>21</sup> Там же, стр. 146<sup>100\*</sup>.

ние Голядкина к себе самому? Но, конечно, кавычки поставлены не случайно. Они поставлены так, чтобы сделать переход особенно тонким и нечувствительным. Имя Виллеля появляется в последней фразе рассказчика и в первой фразе героя. Кажется, что слова Голядкина непосредственно продолжают рассказ и отвечают ему во внутреннем диалоге: «И сам Виллель выжидал» — «Да что тут Виллель!» Это действительно распавшиеся реплики внутреннего диалога Голядкина с самим собой: одна реплика ушла в рассказ, другая осталась за Голядкиным. Произошло явление, обратное тому, какое мы наблюдали раньше: перебойному слиянию двух реплик. Но результат тот же: двуголосое перебойное построение со всеми сопутствующими явлениями. И район действия тот же самый: одно самосознание. Только власть в этом сознании захватило вселившееся в него чужое слово.

Приведем еще один пример с такими же зыбкими границами между рассказом и словом героя. Голядкин решился и пробрался, наконец, в зал, где происходил бал, и очутился перед Кларой Олсуфьевной: «Без всякого сомнения, глазком не мигнув, он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю; но что сделано было, того не воротить <...> Что же было делать? “Не удастся — держись, а удастся — крепись. Господин Голядкин, уж разумеется, был не интригант и лошадь паркет сапогами не мастер” ... Так уж случилось. К тому же и иезуиты как-то тут подмешались... Но не до них, впрочем, было господину Голядкину!»<sup>22</sup>

Это место интересно тем, что здесь собственно грамматически-прямых слов самого Голядкина нет, и поэтому для выделения их кавычками нет основания. Часть рассказа, взятая здесь в кавычки, выделена, по-видимому, по ошибке редактора<sup>102\*</sup>. Достоевский выделил, вероятно, только поговорку: «Не удастся — держись, а удастся — крепись». Следующая же фраза дана в третьем лице, хотя, разумеется, она принадлежит самому Голядкину. Далее, внутренней речи Голядкина принадлежат и паузы, обозначенные многоточием. Предложения, до и после этих многоточий, по своим акцентам относятся друг к другу как реплики внутреннего диалога. Две смежные фразы с иезуитами совершенно аналогичны приведенным выше фразам о Виллеле, отделенным друг от друга кавычками.

Наконец, еще один отрывок, где, может быть, допущена противоположная ошибка и не поставлены кавычки там, где грамматически их следовало бы поставить. Выгнанный Голядкин бежит в

<sup>22</sup> Там же, стр. 147<sup>101\*</sup>.

метель домой и встречает прохожего, который потом оказался его двойником: «Не то чтоб он боялся недоброго человека, а так, может быть... да и кто его знает, этого запоздалого, — промелькнуло в голове господина Голядкина, — может быть, и он то же самое, может быть, он-то тут и самое главное дело, и не даром идет, а с целью идет, дорогу мою переходит и меня задевает»<sup>23</sup>.

Здесь многоточие служит разделом рассказа и прямой внутренней речи Голядкина, построенной в первом лице («м о ю до-рогу», «м е н я задевает»). Но они сливаются здесь настолько тесно, что действительно не хочется ставить кавычки. Ведь и прочесть эту фразу нужно одним голосом, правда, внутренне диалогизованным. Здесь поразительно удачно дан переход из рассказа в речь героя: мы как бы чувствуем волну одного речевого потока, который без всяких плотин и преград переносит нас из рассказа в душу героя и из нее снова в рассказ; мы чувствуем, что движемся в сущности в круту одного сознания.

Можно было бы привести еще очень много примеров, доказывающих, что рассказ является непосредственным продолжением и развитием второго голоса Голядкина и что он диалогически обращен к герою, — но и приведенных нами примеров достаточно. Все произведение построено, таким образом, как сплошной внутренний диалог трех голосов в пределах одного разложившегося сознания. Каждый существенный момент его лежит в точке пересечения этих трех голосов и их резкого мучительного перебоя. Употребляя наш образ, мы можем сказать, что это еще не полифония, но уже и не гомофония. Одно и то же слово, идея, явление проводятся уже по трем голосам и в каждом звучат по-разному. Одна и та же совокупность слов, тонов, внутренних установок проводится чрез внешнюю речь Голядкина, через речь рассказчика и через речь двойника, при чем эти три голоса повернуты лицом друг к другу, говорят не друг о друге, а друг с другом. Три голоса поют одно и то же, но не в унисон, а каждый ведет свою партию. Но пока эти голоса еще не стали вполне самостоятельными, реальными голосами, тремя полноправными сознаниями. Это произойдет лишь в романах Достоевского. Монологического слова, доверяющего только себе и своему предмету, нет в «Двойнике». Каждое слово диалогически разложено, в каждом слове перебой голосов, но подлинного диалога неслиянных сознаний, какой появится потом в романах, здесь еще нет. Здесь есть уже зачаток контрапункта: он намечается в самой структуре слова. Те анализы, какие мы давали, как

<sup>23</sup> См. т. I, стр. 155<sup>103\*</sup>.

бы уже контрапунктические анализы (говоря образно, конечно). Но эти новые связи еще не вышли за пределы монологического материала.

В ушах Голядкина несмолкаемо звенит провоцирующий и издевающийся голос рассказчика и голос двойника. Рассказчик кричит ему в ухо его собственные слова и мысли, но в ином безнадежно-чужом, безнадежно-осуждающем и издевательском тоне. Этот второй голос есть у каждого героя Достоевского, а в последнем его романе, как мы говорили, он снова принимает форму самостоятельного существования. Чорт кричит в ухо Ивану Карамазову его же собственные слова, издевательски комментируя его решение признаться на суде и повторяя чужим тоном его заветные мысли. Мы оставляем в стороне самый диалог Ивана с чортом, ибо принципы подлинного диалога займут нас в следующей главе. Но мы приведем непосредственно следующий за этим диалогом возбужденный рассказ Ивана Алеше. Его структура аналогична разобранный нами структуре «Двойника». Здесь тот же принцип сочетания голосов, хотя, правда, все здесь глубже и сложнее. В этом рассказе Иван свои собственные мысли и решения проводит сразу по двум голосам, передает в двух разных тональностях. В приведенном частично отрывке мы пропускаем реплики Алеши, ибо его реальный голос еще не укладывается в нашу схему. Нас интересует пока лишь внутриатомный контрапункт голосов, сочетание их лишь в пределах одного разложившегося сознания.

«Дразнил меня! И, знаешь, ловко, ловко: “Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги”. Это он говорил, это он говорил! <...> — Да, но он зол. Он надо мной смеялся. Он был дерзок, Алеша, с содроганием обиды проговорил Иван. — Но он клеветал на меня, он во многом клеветал. Агал мне же на меня же в глаза. “О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца...” <...> Это он говорит, он, а он это знает. “Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь, вот что тебя злит и мучает, вот отчего ты такой мстительный”. — Это он мне про меня говорил, а он знает, что говорит <...> Нет, он умеет мучить, он жесток, — продолжал, не слушая, Иван. — Я всегда предчувствовал, зачем он приходит. “Пусть, говорит, ты шел из гордости, но ведь все же была и надежда, что уличат Смердякова и сошлют в каторгу, что Митю оправдают, а тебя осудят лишь н р а в с т в е н н о — (слышишь, он тут смеялся!) — а другие так и похвалят. Но вот умер

Смердяков, повесился, — ну и кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?" Это страшно, Алеша, я не могу выносить таких вопросов. Кто смеет мне задавать такие вопросы!»<sup>24</sup>.

Все лазейки мысли Ивана, все его оглядки на чужое слово и на чужое сознание, все его попытки обойти это чужое слово, замес-титъ его в своей душе собственным самоутверждением, все оговор-ки его совести, создающие перебой в каждой его мысли, в каждом слове и переживании, — стягиваются, сгущаются здесь в закон-ченные реплики чорта. Между словами Ивана и репликами чорта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. Чорт как бы переносит в главное предложение то, что у Ивана было лишь в придаточном и произносилось в полголоса и без самостоятельного акцента, а содержание главного делает безакцентным придаточным предложением. Оговорка Ивана к главному мотиву решения у чорта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глу-боко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно-сюжетное противостоя-ние. Но, конечно, эта полная диалогизация самосознания Ивана, как и всегда у Достоевского, подготовлена исподволь. Чужое сло-во постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверен-ной речи, там в виде чужого акцента, изломавшего фразу, там в виде ненормально повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и т. п. От первых слов и всей внутренней устан-овки Ивана в келье Зосимы через беседы его с Алешей, с отцом и особенно со Смердяковым до отъезда в Чермашню и, наконец, через три свидания со Смердяковым после убийства тянется этот процесс постепенного диалогического разложения сознания Ивана, процесс более глубокий и идеологически усложненный, чем у Го-лядкина, но по своей структуре вполне ему аналогичный.

Нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом и результирующее неповторимо своеобразное сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании — в той или иной форме, в той или иной степени, в том или ином идеологическом направлении — есть в каждом произведении Дос-

<sup>24</sup> См. т. XII, стр. 687, 688<sup>104\*</sup>.

тоевского. Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основою, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса. Но к этому мы обратимся позже. Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительною художественною силою дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Страница из «Подростка», которую мы приводим, тем более интересна, что Достоевский, за исключением этого места, в своих произведениях почти никогда не говорит о музыке.

Тришатов рассказывает подростку о своей любви к музыке и развивает перед ним замысел оперы: «Послушайте, любите вы музыку? Я ужасно люблю. Я вам сыграю что-нибудь, когда к вам приду. Я очень хорошо играю на фортепьяно и очень долго учился. Я серьезно учился. Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из Фауста. Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и, знаете, — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем, совсем другое — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная, и, наконец, отчаяние: «Нет прощенья, Гретхен, нет здесь тебе прощенья!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок. Смятение.

Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтоб все потряслось на основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: Hosanna! — Как бы крик всей вселенной, а ее несут — несут, и вот тут опустить занавес»<sup>25</sup>.

Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский и осуществлял неоднократно на разнообразном материале.

Однако вернемся к Голядкину, с ним мы еще не покончили; точнее, — не покончили еще со словом рассказчика. С совершенно другой точки зрения — именно, с точки зрения формально-лингвистической стилистики — аналогичное нашему определению рассказа в «Двойнике» дает В. Виноградов в статье «Стиль петербургской поэмы «Двойник»»<sup>26</sup>.

Вот основное утверждение В. Виноградова:

«Внесением “словечек” и выражений Голядкинской речи в повествовательный сказ достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин, повествующий о своих приключениях. В “Двойнике” сближение разговорной речи г. Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще оттого, что в косвенной речи Голядкинский стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора. А так как Голядкин говорит одно и то же не только языком своим, но и взглядом, видом, жестами и движениями, то вполне понятно, что почти все описания (многозначительно указывающие на “всегдашнее обыкновение” г. Голядкина) пестрят не отмечаемыми цитатами из его речей»<sup>27</sup>.

Приведя ряд примеров совпадения речи рассказчика с речью Голядкина, Виноградов продолжает:

«Количество выписок можно бы значительно умножить, но и сделанные, представляя собою комбинацию самоопределений господина Голядкина с мелкими словесными штрихами стороннего наблюдателя, достаточно ярко подчеркивают мысль, что “петербургская поэма”, по крайней мере во многих частях, выливается в форму рассказа о Голядкине его “двойника”, т. е. “человека

<sup>25</sup> См. т. VIII, стр. 410-411. Разрядка наша<sup>105\*</sup>.

<sup>26</sup> См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Изд. «Мысль». СПб. 1922. Впервые на эту отмеченную нами особенность рассказа «Двойника» указал Белинский, но объяснения ей не дал<sup>106\*</sup>.

<sup>27</sup> См. в указанной книге стр. 241.



с его языком и понятиями". В применении этого новаторского приема и крылась причина неуспеха "Двойника"»<sup>28</sup>.

Весь произведенный Виноградовым анализ тонок и основателен, и выводы его верны, но он остается, конечно, в пределах принятого им метода, а в эти-то пределы как раз и не вмещается самое главное и существенное.

Виноградов прежде всего не мог усмотреть действительного своеобразия синтаксиса «Двойника», ибо синтаксический строй здесь определяется не сказом самим по себе и не чиновническим разговорным диалектом или канцелярской фразеологией официального характера, а прежде всего столкновением и перебоем разных акцентов в пределах одного синтаксического целого, т. е. именно тем, что это целое, будучи одним, вмещает в себя акценты двух голосов. Не понята и не указана, далее, диалогическая обращенность рассказа к Голядкину, проявляющаяся в очень ярких внешних признаках, например, в том, что первая фраза речи Голядкина сплошь да рядом является очевидной репликой на предшествующую ей фразу рассказа. Не понята, наконец, основная связь рассказа с внутренним диалогом Голядкина: ведь рассказ вовсе не воспроизводит речь Голядкина вообще, а непосредственно продолжает лишь речь его второго голоса.

Вообще, оставаясь в пределах формально-лингвистической стилистики, к собственному художественному заданию стиля подойти нельзя. Ни одно формально-лингвистическое определение слова не покрывает его художественных функций в произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора В. Виноградова.

В стиле рассказа в «Двойнике» есть еще одна очень существенная черта, также отмеченная Виноградовым, но не объясненная им. «В повествовательном сказе, — говорит он, — преобладают моторные образы, и основной стилистический прием его — регистрация движений независимо от их повторяемости»<sup>29</sup>.

Действительно, рассказ с утомительнейшей точностью регистрирует все мельчайшие движения героя, не скупясь на бесконечные повторения. Рассказчик словно прикован к своему герою, не может отойти от него на должную дистанцию, чтобы дать резюмирующий и цельный образ его поступков и действий. Такой обобщающий образ лежал бы уже вне кругозора самого героя, и вообще такой

<sup>28</sup> См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Изд. «Мысль», СПб. 1922 г., стр. 242.

<sup>29</sup> См. там же, стр. 248.

образ предполагает какую-то устойчивую позицию во вне. Этой позиции нет у рассказчика, у него нет необходимой перспективы для художественно-завершающего охвата образа героя и его поступков в целом<sup>30</sup>.

Эта особенность рассказа в «Двойнике» с известными видоизменениями сохраняется и на протяжении всего последующего творчества Достоевского. Рассказ Достоевского всегда — рассказ без перспективы. Употребляя искусствоведческий термин, мы можем сказать, что у Достоевского нет «далевого образа» героя и события. Рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их. Правда, хроникеры Достоевского пишут свои записки уже после окончания всех событий и будто бы с известной временной перспективой. Рассказчик «Бесов», например, очень часто говорит: «теперь, когда все это уже кончилось», «теперь, когда мы вспоминаем все это» и т. п., но на самом деле рассказ свой он строит без всякой перспективы.

Однако в отличие от рассказа в «Двойнике» поздние рассказы Достоевского вовсе не регистрируют мельчайших движений героя, несколько не растянуты и совершенно лишены всяких повторений. Рассказ Достоевского позднего периода — краток, сух и даже несколько абстрактен (особенно там, где он дает осведомление о предшествовавших событиях). Но эта краткость и сухость рассказа «иногда до Жиль-Блаза», определяется — не перспективой, а, наоборот, отсутствием перспективы. Такая нарочитая бесперспективность предопределяется всем замыслом Достоевского, ибо, как мы знаем, твердый, заверченный образ героя и события заранее исключен из этого замысла.

Но вернемся еще раз к рассказу в «Двойнике». Рядом с уже объясненным нами отношением его к речи героя мы замечаем в нем и иную пародийную направленность. В рассказе «Двойника», как и в письмах Девушкина, наличны элементы литературной пародии.

Уже в «Бедных людях» автор пользовался голосом своего героя для преломления в нем пародийных интенций. Этого он достигал различными путями: пародии или просто вводились в письма Девушкина с сюжетной мотивировкой (отрывки из сочинений Ротозева: пародии на великосветский роман, на исторический роман того времени и, наконец, на натуральную школу), или пародийные

---

<sup>30</sup> Этой перспективы нет даже для обобщающего «авторского» построения косвенной речи героя.

штрихи давались в самом построении повести (например, «Тереза и Фальдони»). Наконец, в повесть введена прямо преломленная в голосе героя полемика с Гоголем, полемика — пародийно окрашенная (чтение «Шинели» и возмущенная реакция на нее Девушкина. В последующем эпизоде с генералом, помогающим герою, дано скрытое противопоставление эпизоду со «значительным лицом» в «Шинели» Гоголя)<sup>31</sup>.

В «Двойнике» в голосе рассказчика преломлена пародийная стилизация «высокого стиля» из «Мертвых душ»; и вообще по всему «Двойнику» рассеяны пародийные и полупародийные реминисценции различных произведений Гоголя. Должно отметить, что эти пародийные тона рассказа непосредственно сплетаются с передразниванием Голядкина.

Введение пародийного и полемического элемента в рассказ делает его более многоголосым, перебойным, не довлеющим себе и своему предмету. С другой стороны, литературная пародия усиливает элемент литературной условности в слове рассказчика, что еще более лишает его самостоятельности и завершающей силы по отношению к герою. И в последующем творчестве элемент литературной условности и обнажение его в той или иной форме всегда служил большему усилению непосредственной интенциональности и самостоятельности позиции героя. В этом смысле литературная условность не только не понижала, по замыслу Достоевского, содержательной значительности и идейности его романа, но, наоборот, должна была повышать ее (как, впрочем, и у Жан-Поля и даже, вопреки Шкловскому, у Стерна)<sup>107\*</sup>. Разрушение обычной монологической установки в творчестве Достоевского приводило его к тому, что одни элементы этой обычной монологической установки он вовсе исключал из своего построения, другие тщательно нейтрализовал. Одним из средств этой нейтрализации и служила литературная условность, т. е. введение в рассказ или в принципы построения условного слова: стилизованного или пародийного.

Что касается диалогической обращенности рассказа к герою, то в последующем творчестве Достоевского эта особенность в общем осталась, хотя и видоизменилась, усложнилась и углубилась. Уже не каждое слово рассказчика обращено здесь к герою, а рассказ в его целом, самая установка рассказа. Речь же внутри рассказа в

<sup>31</sup> О литературных пародиях и о литературной полемике в «Бедных людях» очень ценные историко-литературные указания даны в статье В. В и н о г р а - д о в а в сборнике «Творческий путь Достоевского», под ред. Бродского, «Сеятель». Л., 1924.

большинстве случаев суха и тускла; «протокольный стиль» — ее лучшее определение. Но протокол-то в целом в своей основной функции — изобличающий и провоцирующий протокол, обращенный к герою, говорящий как бы ему, а не о нем, но только всей своей массой, а не отдельными элементами ее. Правда, и в позднейшем творчестве отдельные герои освещались в непосредственно пародирующем и дразнящем их стиле, звучащем как утрированная реплика их внутреннего диалога. Так, например, построен рассказ в «Бесах» в отношении к Степану Трофимовичу, но только в отношении к нему. Отдельные нотки такого дразнящего стиля рассеяны и в других романах. Есть они и в «Братьях Карамазовых». Но в общем они чрезвычайно ослаблены. Основная тенденция Достоевского в поздний период его творчества: сделать стиль и тон сухим и точным, нейтрализовать его. Но всюду, где преобладающий протоколно-сухой, нейтрализованный рассказ сменяется резко акцентуированными ценностно-окрашенными тонами, — эти тона во всяком случае диалогически обращены к герою и родились из реплики его возможного внутреннего диалога с самим собой.

От «Двойника» мы сразу переходим к «Запискам из подполья», минуя весь ряд предшествующих им произведений.

«Записки из подполья» — исповедальная *Icherzählung*. Первоначально это произведение должно было быть озаглавлено: «Исповедь»<sup>32</sup>. Это действительно — подлинная исповедь. Конечно, «исповедь» мы здесь понимаем не в личном смысле. Интенции автора здесь преломлены, как и во всякой *Icherzählung*; это не личный документ, а художественное произведение.

В исповеди человека из подполья нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни единого монологически твердого, не разложенного слова. Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинается исповедь. Знаменательно многоточие и резкая перемена тона после него. Герой начал с несколько жалобного тона «я человек больной», но тотчас же обозлился за этот тон: точно он жалуется и нуждается в сострадании, ищет этого сострадания у другого, нуждается в другом! Здесь и происходит резкий диалогический поворот, типичный акцентный излом, характерный

<sup>32</sup> С таким заглавием «Записки из подполья» были первоначально анонсированы Достоевским во «Времени».

для всего стиля записок: герой как бы хочет сказать: вы, может быть, вообразили по первому слову, что я иду вашего сострадания, так вот вам: я злой человек. Непривлекательный я человек!

Характерно нарастание отрицательного тона (на зло другому) под влиянием предвосхищенной чужой реакции. Подобные изломы всегда приводят к нагромождению все усиливающихся бранных или — во всяком случае — не угодных другому слов, например:

«Дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, — отвечайте искренно, честно? Я вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Постоите! Дайте дух перевести...»<sup>33</sup>

В первых словах исповеди внутренняя полемика с другим скрыта. Но чужое слово присутствует незримо, изнутри определяя стиль речи. Однако уже в середине первого абзаца полемика прорывается в открытую: предвосхищаемая чужая реплика внедряется в рассказ, правда, пока еще в ослабленной форме. «Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю».

В конце третьего абзаца налицо уже очень характерное предвосхищение чужой реакции: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А, впрочем, уверяю вас, мне все равно, если и кажется...»

В конце следующего абзаца находится уже приведенный нами полемический выпад против «почтенных старцев». Следующий за ним абзац прямо начинается с предвосхищения реплики на предыдущий абзац: «Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется, или как вам, может быть, кажется; впрочем, если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? — то я вам отвечу: я один коллежский асессор».

Следующий абзац опять кончается предвосхищенной репликой: «Бьюсь об заклад, вы думаете, что я пишу все это из форсу, чтоб поострить на счет деятелей, да еще из форсу дурного тона гремлю саблей, как мой офицер».

<sup>33</sup> См. т. III, стр. 317<sup>108\*</sup>.

В дальнейшем подобные концовки абзацов становятся реже, но все же все основные смысловые разделы повести заостряются к концу открытым предвосхищением чужой реплики.

Таким образом, весь стиль повести находится под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на речь скрыто изнутри, как в начале повести, или, как предвосхищенная реплика другого, прямо внедряется в ее ткань, как в приведенных нами концовках. В повести нет ни одного слова, довлеющего себе и своему предмету, т. е. ни одного монологического слова. Мы увидим, что это напряженное отношение к чужому сознанию у человека из подполья осложняется не менее напряженным диалогическим отношением к себе самому. Но сначала дадим краткий структурный анализ предвосхищения чужих реплик.

Это предвосхищение обладает своеобразною структурною особенностью: оно стремится к дурной бесконечности. Тенденция этих предвосхищений сводится к тому, чтобы непременно сохранить за собой последнее слово. Это последнее слово должно выражать полную независимость героя от чужого взгляда и слова, совершенное равнодушие его к чужому мнению и чужой оценке. Больше всего он боится, чтобы не подумали, что он раскаивается перед другим, что он просит прощения у другого, что он смиряется перед его суждением и оценкой, что его самоутверждение нуждается в утверждении и признании другим. В этом направлении он и предвосхищает чужую реплику. Но именно этим предвосхищением чужой реплики и ответом на нее он снова показывает другому (и себе самому) свою зависимость от него. Он б о и т с я , как бы другой не подумал, что он б о и т с я его мнения. Но этой боязнью он как раз и показывает свою зависимость от чужого сознания, свою неспособность успокоиться на собственном самоопределении. Своим опровержением он как раз подтверждает то, что хотел опровергнуть, и сам это знает. Отсюда тот безвыходный круг, в который попадает самосознание и слово героя: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь?.. Я уверен, что вам это кажется... А, впрочем, уверяю вас, мне все равно, если и кажется...»

Во время кутежа, обиженный своими товарищами, человек из подполья хочет показать, что не обращает на них никакого внимания: «Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что могу и без них обойтись; а

между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно. О н и - т о и не обрадвали внимания»<sup>34</sup>.

При этом герой из подполья отлично все это сознает сам и отлично понимает безысходность того круга, по которому движется его отношение к другому. Благодаря такому отношению к чужому сознанию получается своеобразное *perpetuum mobile* его внутренней полемики с другим и с самим собою, бесконечный диалог, где одна реплика порождает другую, другая третью и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед.

Вот пример такого неподвижного *perpetuum mobile* диалогизованного самосознания:

«Вы скажете, что пошло и подло выводить все это (мечты героя, М. Б.) теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни! И к тому же, поверьте, что у меня кой-что было вовсе не дурно составлено ... Не все же происходило на озере Комо. А, впрочем, вы правы; действительно, и пошло и подло. А подлее всего то, что я теперь начал перед вами оправдываться. А еще подлее то, что я делаю теперь это замечание. Да довольно, впрочем, а то ведь никогда и не кончишь: все будет одно другого подлее...»<sup>35</sup>

Перед нами пример дурной бесконечности диалога, который не может ни кончиться, ни завершиться. Формальное значение таких безысходных диалогических противостояний в творчестве Достоевского очень велико. Но в последующих произведениях это противостояние нигде не дано в такой обнаженной и абстрактно-отчетливой — можно прямо сказать — математической форме.

Вследствие такого отношения человека из подполья к чужому сознанию и его слову — исключительной зависимости от него и вместе с тем крайней враждебности к нему и неприятия его суда — рассказ его приобретает одну в высшей степени существенную художественную особенность. Это — нарочитое и подчиненное особой художественной логике — неблагообразие его стиля. Его слово не красуется и не может красоваться, ибо не перед кем ему красоваться. Ведь оно не довлеет наивно себе самому и своему предмету. Оно обращено к другому и к самому говорящему (во внутреннем диалоге с самим собой). И в том и в другом направлении оно менее всего хочет красоваться и быть «художественным» в

<sup>34</sup> См. т. III, стр. 372<sup>109\*</sup>.

<sup>35</sup> Там же, стр. 357<sup>110\*</sup>.

обычном смысле этого слова. В отношении к другому оно стремится быть нарочито неизящным, быть «на-зло» ему и его вкусам во всех отношениях. Но и по отношению к самому говорящему оно занимает ту же позицию, ибо отношение к себе неразрывно сплетено с отношением к другому. Поэтому слово подчеркнуто цинично, рассчитанно цинично, хотя и с надрывом. Оно стремится к юродству, юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком<sup>111\*</sup>.

Вследствие этого прозаизм в изображении своей внутренней жизни достигает крайних пределов. По своему материалу, по своей теме первая часть «Записок из подполья» — лирична. С точки зрения формальной это такая же прозаическая лирика душевных и духовных исканий и душевной невоплощенности, как, например, «Призраки» или «Довольно» Тургенева, как всякая лирическая страница исповедальной *Icherzählung*, как страница из «Вертера». Но это — своеобразная лирика, аналогичная лирическому выражению зубной боли<sup>112\*</sup>.

О таком выражении зубной боли, выражении с внутренне-полемической установкой на слушателя и самого страдающего, говорит сам герой из подполья и говорит, конечно, не случайно. Он предлагает прислушаться к стонам «образованного человека XIX столетия», страдающего зубной болью, на второй или на третий день болезни. Он старается раскрыть своеобразное сладострастие в циническом выражении этой боли, выражении перед «публикой».

«Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые и продолжают по целым дням и ночам. И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стонами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрывает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош, и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется. Ну, так вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие. “Дескать, я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же, почувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят. Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан. Ну, так пусть же! Я очень рад, что вы меня раскусили. Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...”»<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> См. т. III, стр. 324<sup>113\*</sup>.



Конечно, подобное сравнение построения исповеди человека из подполья с выражением зубной боли само лежит в пародийно-утрирующем плане и в этом смысле — цинично. Но установка по отношению к слушателю и к самому себе в этом выражении зубной боли «в руладах и вывертах» все же очень верно отражает установку самого слова в исповеди, хотя, повторяем, отражает не объективно, а в дразнящем пародийно-утрирующем стиле, как рассказ «Двойника» отражал внутреннюю речь Голядкина.

Разрушение своего образа в другом, загрязнение его в другом, как последняя отчаянная попытка освободиться от власти над собой чужого сознания и пробиться к себе самому для себя самого, — такова, действительно, установка всей исповеди человека из подполья. Поэтому он и делает свое слово о себе нарочито безобразным. Он хочет убить в себе всякое желание казаться героем в чужих глазах (и в своих собственных): «я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан...»

Для этого необходимо выгравить из своего слова все эпические и лирические тона, «героизирующие» тона, сделать его *ц и н и ч е - с к и* объективным. Трезво объективное определение себя без утрировки и издевки для героя из подполья невозможно, ибо такое трезво прозаическое определение предполагало бы слово без оглядки и слово без лазейки; но ни того, ни другого нет на его словесной палитре. Правда, он все время старается пробиться к такому слову, пробиться к духовной трезвости, но путь к ней лежит для него через цинизм и юродство. Он и не освободился от власти чужого сознания и не признал над собой этой власти<sup>37</sup>; пока он только борется с ней, озлобленно полемизирует, не в силах принять ее, но и не в силах отвергнуть. В стремлении растоптать свой образ и свое слово в другом и для другого звучит не только желание трезвого самоопределения, но и желание насолить другому; это и заставляет его пересаливать свою трезвость, издевательски утрируя ее до цинизма и юродства: «Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну, так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...»

Но слово о себе героя из подполья — не только слово с оглядкой, но, как мы сказали, и слово с лазейкой. Влияние лазейки на стиль его исповеди настолько велико, что этот стиль нельзя понять, не учтя ее формального действия. Слово с лазейкой вообще

---

<sup>37</sup> Такое признание, по Достоевскому, также успокоило бы его слово и очистило бы его.

имеет громадное значение в творчестве Достоевского, особенно в его позднем творчестве. Здесь мы уже переходим к другому моменту построения «Записок из подполья»: к отношению героя к себе самому, к его внутреннему диалогу с самим собой, который на протяжении всего произведения сплетается и сочетается с его диалогом с другим.

Что же такое лазейка сознания и слова?

Лазейка — это оставление за собой возможности изменить последний, тотальный смысл своего слова. Если слово оставляет такую лазейку, то это неизбежно должно отразиться на его структуре. Этот возможный иной смысл, т. е. оставленная лазейка, как тень, сопровождает слово. По своему смыслу слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку.

Например, исповедальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только провоцировать похвалу и приятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого.

Вот как передает свои «литературные» мечты герой из подполья.

«Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповыдаюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много «прекрасного и высокого», чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедывать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем»<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> См. т. III, стр. 356-357. Разрядка наша<sup>114\*</sup>.

Здесь он иронически рассказывает про свои мечты о подвигах с лазейкой и об исповеди с лазейкой. Он пародийно освещает эти мечты. Но следующими своими словами он выдает, что и это его покаянное признание о мечтах — тоже с лазейкой, и что он сам готов найти в этих мечтах и в самом признании о них кое-что, если не манфредовское, то все же из области «прекрасного и высокого», если другой вздумает согласиться с ним, что они действительно только подлы и пошлы: «Вы скажете, что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было, в вашей, господа, жизни! И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе не дурно составлено».

Это, уже приводившееся нами место уходит в дурную бесконечность самосознания с оглядкой.

Лазейка создает особый тип фиктивного последнего слова о себе с незакрытым тоном, навязчиво заглядывающего в чужие глаза и требующего от другого искреннего опровержения. Мы увидим, что особо резкое выражение слово с лазейкой получило в исповеди Ипполита, но оно в сущности в той или иной степени присуще всем исповедальным самовысказываниям героев Достоевского<sup>39</sup>. Лазейка делает зыбкими все самоопределения героев, слово в них не затвердевает в своем смысле и в каждый миг, как хамелеон, готово изменить свой тон и свой последний смысл.

Лазейка делает двусмысленным и неуловимым героя и для самого себя. Чтобы пробиться к себе самому, он должен проделать огромный путь. Лазейка глубоко искажает его отношение к себе. Герой не знает, чье мнение, чье утверждение в конце концов — его окончательное суждение: его ли собственное — покаянное и осуждающее, или, наоборот, желаемое и вынуждаемое им мнение другого, приемлющее и оправдывающее. Почти на одном этом мотиве построен, например, весь образ Настасьи Филипповны. Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой, как другой, должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренно ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением и считает ее падшей. В конце концов Настасья Филипповна не знает и своего собственного слова о себе: считает ли она действительно сама себя падшей или, напротив, оправдывает себя. Самоосуждение и самооправдание,

---

<sup>39</sup> Исключения будут указаны ниже.

распределенные между двумя голосами — я осуждаю себя, другой оправдывает меня — но предвосхищенные одним голосом, создают в нем перебой и внутреннюю двойственность. Предвосхищаемое и требуемое оправдание другим сливается с самоосуждением, и в голосе начинают звучать оба тона сразу с резкими переборами и с внезапными переходами. Таков голос Настасьи Филипповны, таков стиль ее слова. Вся ее внутренняя жизнь (как увидим, также и жизнь внешняя) сводится к исканию себя и своего нерасколотого голоса за этими двумя вселившимися в нее голосами.

Человек из подполья ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. Он не может до конца слиться с самим собою в единый монологический голос, всецело оставив чужой голос вне себя (каков бы он ни был, без лазейки), ибо, как и у Голядкина, его голос должен также нести функцию замещения другого. Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это — стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена.

Но именно поэтому так органически и так адекватно герою заканчивает свое произведение Достоевский, заканчивает именно тем, что выдвигает заложенную в записках своего героя тенденцию к внутренней бесконечности. «Но довольно, — не хочу я больше писать "из Подполья"».

Впрочем, здесь еще не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться»<sup>40</sup>.

В заключение отметим еще две особенности человека из подполья. Не только слово, но и лицо у него с оглядкой и с лазейкой и со всеми простирающимися отсюда явлениями. Интерференция, перебой голосов, как бы проникает в его тело, лишая его самодовления и односмысленности. Человек из подполья ненавидит свое лицо, ибо и в нем чувствует власть другого над собою, власть его оценок и его мнений. Он сам глядит на свое лицо чужими глазами, глазами другого. И этот чужой взгляд перебойно сливается с его собственным взглядом и создает в нем своеобразную ненависть к своему лицу:

«Я, например, ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно, и даже подозревал, что в нем есть какое-то подлое выражение, и потому каждый раз, являясь в должность, мучительно старался

<sup>40</sup> См. т. III, стр. 411<sup>115\*</sup>.

держат себя как можно независимее, чтоб не заподозрили меня в подлости, а лицом выражать как можно более благородства. "Пусть уж будет и некрасивое лицо, — думал я, — но зато пусть будет оно благородное, выразительное и, главное, ч р е з ы ч а й н о у м н о е". Но я наверно и страдальчески знал, что всех этих совершенств мне никогда моим лицом не выразить. Но что всего ужаснее, я находил его положительно глупым. А я бы вполне помирился на уме. Даже так, что согласился бы даже и на подлое выражение с тем только, чтоб лицо мое находили в то же время ужасно умным»<sup>41</sup>.

Подобно тому как он намеренно делает свое слово о себе неблагоприятным, он рад и неблагоприятию своего лица:

«Я случайно погляделся в зеркало. Вздуродное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. "Это пусть, этому я рад, — подумал я, — я именно рад, что покажусь ей отвратительным, мне это приятно"»<sup>42</sup>.

Полемика с другим на тему о себе самом осложняется в «Записках из подполья» полемикой с другим на тему о мире и об обществе. Герой из подполья, в отличие от Девушкина и от Голядкина, — идеолог.

В его идеологическом слове мы без труда обнаружим те же явления, что и в слове о себе самом. Его слово о мире и открыто и скрыто полемично; притом оно полемизирует не только с другими людьми, с другими идеологиями, но и с самим предметом своего мышления — с миром и его строем. И в слове о мире также звучат для него как бы два голоса, среди которых он не может найти себя и своего мира, ибо и мир он определяет с лазейкой. Подобно тому как тело становилось в его глазах перебойным, так перебойным становится для него и мир, природа, общество. В каждой мысли о них — борьба голосов, оценок, точек зрения. Во всем он ощущает прежде всего чужую волю, предопределяющую его. В аспекте этой чужой воли он воспринимает мировой строй, природу с ее механическою необходимостью и общественный строй. Его мысль развивается и строится, как мысль лично обиженного мировым строем, лично униженного его слепой необходимостью. Это придает глубоко интимный и страстный характер идеологическому слову и позволяет ему тесно сплетаться со словом о себе самом. Кажется (и таков действительно

<sup>41</sup> См. т. III, стр. 346<sup>116\*</sup>.

<sup>42</sup> Там же, стр. 378<sup>117\*</sup>.

замысел Достоевского), что дело идет в сущности об одном слове и что, только придя к себе самому, герой придет и к своему миру. Слово его о мире, как и слово о себе, глубоко диалогично. Мировому строю, даже механической необходимости природы, он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром. Об этих особенностях идеологического слова мы скажем дальше, когда перейдем к героям — идеологам по преимуществу, особенно к Ивану Карамазову; в нем эти черты выступают особенно отчетливо и резко.

Слово человека из подполья — чисто о б р а щ а ю щ е е с я с л о в о <sup>118\*</sup>. Говорить — для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе — значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом — значит обращаться к другому, говорить о мире — обращаться к миру. Но говоря с собою, с другим, с миром, — он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону — на слушателя, свидетеля, судью<sup>43</sup>. Эта одновременная тройная обращенность слова и то, что оно вообще не знает предмета вне обращения к нему, и создает тот исключительно живой, беспокойный, взволнованный и, мы бы сказали, навязчивый характер этого слова. Его нельзя созерцать как успокоенно довлеющее себе и своему предмету лирическое или эпическое слово, «отрешенное» слово; нет, на него прежде всего реагируешь, отзываешься, втягиваешься в его игру; оно способно взбудораживать и задевать, почти как личное обращение живого человека. Оно разрушает рампу, но не вследствие своей злободневности или непосредственного философского значения, а именно благодаря разобранной нами формальной структуре своей.

Момент о б р а щ е н и я присущ всякому слову у Достоевского, слову рассказа в такой же степени, как и слову героя. В мире Достоевского вообще нет ничего вещного, нет предмета, объекта, — есть только субъекты. Поэтому нет и слова-суждения, слова об объекте, заочного предметного слова, — есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову.

<sup>43</sup> Вспомним характеристику речи героя «Кроткой», данную в предисловии самим Достоевским: «...то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности». См. т. X, стр. 341<sup>119\*</sup>.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

## СЛОВО ГЕРОЯ И СЛОВО РАССКАЗА В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

Переходим к романам. На них мы остановимся короче, ибо то новое, что они приносят с собою, проявляется в диалоге, а не в монологическом высказывании героев, которое здесь только осложняется и утончается, но в общем не обогащается существенно-новыми структурными элементами.

Монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней внутренней диалогизацией и живою личной обращенностью ко всему тому, о чем он думает и говорит. И для Раскольникова помыслить предмет значит обратиться к нему. Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними.

Так он обращается к себе самому (часто на ты, как к другому), убеждает себя, дразнит, обличает, издевается над собой и т. п. Вот образец такого диалога с самим собой: «“Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, когда кончишь курс и место достанешь? Слышали мы это, да ведь это б у к и , а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсион, да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина, чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбой располагающий? Через десять-то лет? Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косынок, а пожалуй что и от слез; от поста исчахнет; а сестра? Ну, придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет, али в эти десять лет? Догадался?”»

Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами даже с каким-то наслаждением»<sup>1</sup>.

Таков его диалог с самим собою на протяжении всего романа. Меняются, правда, вопросы, меняется тон, но структура остается той же. Характерна наполненность его внутренней речи чужими словами, только что услышанными или прочитанными им: из письма матери, из приведенных в письме речей Лужина, Дунечки, Свидригайлова, из только что слышанной речи Мармеладова, переданных им слов Сонечки и т. д. Он наводит этими чужими словами свою внутреннюю речь, осложняя их своими акцентами или прямо переакцентуируя их, вступая с ними в страстную полемику. Благодаря этому его внутренняя речь строится как вереница живых и страстных реплик на все слышанные им и задевшие его чужие слова, собранные им из опыта ближайших дней. Ко всем лицам, с которыми он полемизирует, он обращается на «ты» и почти каждому из них он возвращает его собственные слова с измененным тоном и акцентом. При этом каждое лицо, каждый новый человек сейчас же превращается для него в символ, а его имя становится нарицательным словом: Свидригайловы, Лужины, Сонечки и т. п. «Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо?» — кричит он какому-то франту, приударившему за пьяною девушкою. Сонечка, которую он знает по рассказам Мармеладова, все время фигурирует в его внутренней речи, как символ ненужной и напрасной жертвенности. Так же, но с иным оттенком, фигурирует и Дуня; свой смысл имеет символ Лужина.

Каждое лицо входит, однако, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабулическое лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т. п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат. Достаточно человеку появиться в его кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным разрешением его собственного вопроса, разрешением — не согласным с тем, к которому пришел он сам; поэтому каждый задевает его за живое и получает твердую роль в его внутренней речи. Всех этих лиц он соотносит друг с другом, сопоставляет или противопоставляет их друг другу, заставляет друг другу отвечать, переключаться или изобличать. В итоге его внутренняя речь разворачивается как философская драма, где действующими лицами являются воплощенные, жизненно-осуществленные точки зрения на жизнь и на мир.

<sup>1</sup> См. т. V, стр. 43. Разрядка Достоевского<sup>120\*</sup>.



Вот отрывок его драматизованной внутренней речи. Дело идет о решении Дунечки выйти за Лужина. Раскольников понимает, что жертва эта для него. Вот его мысли: «Ясно, что тут не кто иной как Родион Романович Раскольников в ходу и на первом плане стоит. Ну, как же-с — счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить; пожалуй, богачом впоследствии будет, почетным, уважаемым, а, может быть, даже славным человеком окончит жизнь! А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такую дочь не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли? Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным. «Любви тут не может быть», пишет мамаша. А что если кроме любви-то и уважения не может быть, а, напротив, уже есть отвращение, презрение, омерзение, что же тогда? А и выходит тогда, что опять стало быть «ч и с т о т у н а б л ю д а т ь» придется. Не так, что ли? Понимаете ли вы, что значит сия чистота? Понимаете ли вы, что Лужинская чистота все равно что и Сонечкина чистота, а, может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас, Дунечка, все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет! «Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!» Ну, если потом не под силу станет, раскаетесь? Скорби-то сколько, грусти, проклятий, слез-то скрываемых ото всех, сколько, потому что не Марфа же вы Петровна? А с матерью что тогда будет? Ведь она уж и теперь неспокойна, мучается, а тогда, когда все ясно увидит? А со мной? Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!

«Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в испуге, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!»

«Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова; «ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...»<sup>2</sup>

<sup>2</sup>См. т. V, стр. 42, 43, 44<sup>121\*</sup>.

Все эти голоса, вводимые Раскольниковым в его внутреннюю речь, приходят в ней в своеобразное соприкосновение, какое невозможно между голосами в реальном диалоге. Здесь благодаря тому, что они звучат в одном сознании, они становятся как бы взаимопроницаемыми друг для друга. Они сближены, надвинуты друг на друга, частично пересекают друг друга, создавая соответствующие перебои в районе пересечений.

Мы уже указывали в предшествующей части, что у Достоевского нет становления мысли, нет его даже в пределах сознания отдельных героев (за редчайшими исключениями). Смысловой материал сознанию героя дан всегда сразу весь и дан не в виде отдельных мыслей и положений, а в виде человеческих смысловых установок, в виде голосов, и дело идет лишь о выборе между ними. Та внутренняя идеологическая борьба, которую ведет герой, есть борьба за выбор среди уже наличных смысловых возможностей, количество которых остается неизменным на протяжении всего романа. Мотивы: я этого не знал, я этого не видел, это раскрылось мне лишь позже, — отсутствуют в мире Достоевского. Его герой все знает и все видит с самого начала. Поэтому-то так обычны заявления героев (или рассказчика о героях) после катастрофы, что они уже все заранее знали и все предвидели. «Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! Он это давно уже предчувствовал». Так кончается «Двойник». Человек из подполья постоянно подчеркивает, что он все знал и все предвидел. «Я все видел <...>, все мое отчаяние стояло на виду!» — восклицает герой «Кроткой». Правда, как мы сейчас увидим, очень часто герой скрывает от себя то, что он знает, и делает вид перед самим собою, что он не видит того, что на самом деле все время стоит перед его глазами. Но в этом случае отмечаемая нами особенность выступает только еще резче.

Никакого становления мысли под влиянием нового материала, новых точек зрения не происходит. Дело идет лишь о выборе, о решении вопроса — кто я? — и — с кем я? Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов, сочетать его с одними, противопоставить другим, или отделить свой голос от другого голоса, с которым он неразличимо сливается, — таковы задачи, решаемые героями на протяжении романа. Этим и определяется слово героя. Оно должно найти себя, раскрыть себя среди других слов в напряженнейшей взаимоориентации с ними. И все эти слова даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество

их, данное с самого начала, остается неизменным. Мы могли бы сказать так: с самого начала дается некоторое устойчивое и содержательно-неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов, переакцентуировка его. Раскольников еще до убийства узнает голос Сони из рассказа Мармеладова и тотчас же решается пойти к ней. С самого начала ее голос и ее мир входят в кругозор Раскольникова, приобщаются его внутреннему диалогу.

« — Кстати, Соня, — говорит Раскольников после окончательного признания ей, — это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смутил меня? А? »

— Молчите! Не смейтесь, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! О, Господи! Ничего-то, ничего-то он не поймет!

— Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня чорт тащил. Молчи, Соня, молчи! — повторил он мрачно и настойчиво. — Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте... Все это я сам с собою переспорил. до последней малейшей черты, и все знаю, все! И так надоела, так надоела мне тогда вся эта болтовня! Я все хотел забыть и вновь начать, Соня, и перестать болтать!.. Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу? Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею... Я хотел тебе только одно доказать: что чорт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? Слушай: когда я тогда к старухе ходил, я только по пробовать сходил... Так и знай!»<sup>3</sup>

В этом шепоте Раскольникова, когда он лежал один в темноте, звучали уже все голоса, звучал и голос Сони. Среди них он искал себя (и преступление было лишь пробой себя), ориентировал свои акценты. Теперь совершается переориентация их; тот диалог, из которого мы привели отрывок, происходит в переходный момент

<sup>3</sup> См. т. V, стр. 375-7. Разрядка наша<sup>122\*</sup>.

этого процесса переакцентуации. Голоса в душе Раскольникова уже сдвинулись и иначе пересекают друг друга. Но бесперебойного голоса героя в пределах романа мы так и не услышим; на его возможность дано лишь указание в эпилоге.

Конечно, особенности слова Раскольникова со всем многообразием свойственных ему стилистических явлений сказанным нами еще далеко не исчерпаны. К исключительно напряженной жизни этого слова в диалогах с Порфирием нам еще придется вернуться.

На «Идиоте» мы остановимся еще короче, так как здесь существенно новых стилистических явлений почти нет.

Введенная в роман исповедь Ипполита («Мое необходимое объяснение») является классическим образцом исповеди с лазейкой, как и самое неудавшееся самоубийство Ипполита по замыслу своему было самоубийством с лазейкой. Этот замысел Ипполита в основном верно определяет Мышкин. Отвечая Аглае, предполагающей, что Ипполит хотел застрелиться для того, чтобы она потом прочла его исповедь, Мышкин говорит: «То есть, это ... как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему наверно хотелось, чтобы все его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду»<sup>4</sup>.

Это, конечно, не грубый расчет, это именно лазейка, которую оставляет воля Ипполита, и которая в такой же степени путает его отношение к себе самому, как и его отношение к другим<sup>5</sup>. Поэтому голос Ипполита так же внутренне незавершен, так же не знает точки, как и голос человека из подполья. Недаром его последнее слово (каким должна была быть по замыслу исповедь) и фактически оказалось совсем не последним, так как самоубийство не удалось.

В противоречии с этой, определяющей весь стиль и тон целого, скрытой установкой на признание другим находятся открытые провозглашения Ипполита, определяющие содержание его исповеди: независимость от чужого суда, равнодушие к нему и проявление своеволия. «Не хочу уходить, — говорит он, — не оставив слова в ответ, — слова свободного, а не вынужденного, — не для оправдания, — о, нет! просить прощения мне не у кого и не в чем,

<sup>4</sup> См. т. VI, стр. 413<sup>123\*</sup>.

<sup>5</sup> Это также верно угадывает Мышкин «...к тому же может быть он и не думал совсем, а только этого хотел... ему хотелось в последний раз с людьми встретиться, их уважение и любовь заслужить».<sup>124\*</sup>

— а так, потому что сам желаю того»<sup>125\*</sup>. На этом противоречии зиждется весь его образ, им определяется каждая его мысль и каждое слово.

С этим личным словом Ипполита о себе самом сплетается и слово идеологическое, которое, как и у человека из подполья, обращено к мирозданию, обращено с протестом; выражением этого протеста должно быть и самоубийство. Его мысль о мире развивается в формах диалога с какой-то обидевшей его высшей силой (см., например, стр. 401-2)<sup>126\*</sup>.

Взаимоориентация речи Мышкина с чужим словом также очень напряженна, однако носит несколько иной характер. И внутреннего диалога Мышкина развивается диалогически как в отношении к себе самому, так и в отношении к другому. Он тоже говорит не о себе, не о другом, а с самим собою и с другим, и беспокойство этих внутренних диалогов велико. Но им руководит скорее боязнь своего собственного слова (в отношении к другому), чем боязнь чужого слова. Его оговорки, торможения и прочее объясняются в большинстве случаев именно этой боязнью: начиная от простой деликатности к другому и кончая глубоким и принципиальным страхом сказать о другом решающее, окончательное слово. Он боится своих мыслей о другом, своих подозрений и предположений. В этом отношении очень типичен его внутренний диалог перед покушением на него Рогожина (см. т. VI, с. 217-229)<sup>127\*</sup>.

Правда, по замыслу Достоевского, Мышкин — уже носитель проникновенного слова, т. е. такого слова, которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнавать свой собственный голос. В один из моментов наиболее резкого перебора голосов в Настасье Филипповне, когда она в квартире Ганички отчаянно разыгрывает «падшую женщину», Мышкин вносит почти решающий тон в ее внутренний диалог: «А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть!» вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором.

Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но, как будто что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим.

— Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, — прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, по-

вернувшись, вышла на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась»<sup>6</sup>.

Подобные же слова и с таким же эффектом он умеет сказать и Гане, и Рогожину, и Елизавете Прокофьевне, и другим. Но это проникновенное слово, призыв к одному из голосов другого, как истинному, — по замыслу Достоевского — у Мышкина никогда не бывает решающим. Оно лишено какой-то последней уверенности и властности и часто просто срывается. Твердого и цельного монологического слова не знает и он. Внутренний диалогизм его слова столь же велик и столь же беспокоен, как и у других героев.

Переходим к «Бесам». Мы остановимся только на исповеди Ставрогина.

Стилистика Ставрогинской исповеди привлекла внимание Леонида Гроссмана, который посвятил ей небольшую работу под названием «Стилистика Ставрогина (К изучению новой главы «Бесов»).»<sup>7</sup>

Вот итог его анализа:

«Такова необычайная и тонкая композиционная система Ставрогинской «Исповеди». Острый самоанализ преступного сознания, беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений требовали и в самом тоне рассказа какого-то нового принципа расслоения слова и распластования цельной и гладкой речи. Почти на всем протяжении рассказа чувствуется принцип разложения стройного повествовательного стиля. Убийственно-аналитическая тема исповеди страшного грешника требовала такого же расчлененного и как бы беспрерывно распадающегося воплощения. Синтетически законченная, плавная и уравновешенная речь литературного описания меньше всего соответствовала бы этому хаотически-жуткому и встревоженно-зыбкому миру преступного духа. Вся чудовищная уродливость и неистощимый ужас Ставрогинских воспоминаний требовали этого расстройства традиционного слова. Кошмарность темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы.

«Исповедь Ставрогина» — замечательный стилистический эксперимент, в котором классическая художественная проза русского романа впервые судорожно пошатнулась, исказилась и сдвинулась в сторону каких-то неведомых будущих достижений. Толь-

<sup>6</sup> См. т. VI, стр. 117<sup>128\*</sup>.

<sup>7</sup> В книге «Поэтика Достоевского», 1925 г. Первоначально статья была напечатана во втором сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. Долинина.

ко на фоне европейского искусства нашей современности можно найти критерий для оценки всех пророческих приемов этой дезорганизованной ставрогинской стилистики»<sup>8</sup>.

Л. Гроссман понял стиль «Исповеди» Ставрогина, как монологическое выражение его сознания; этот стиль, по его мнению, адекватен теме, т. е. самому преступлению, и Ставрогинской душе. Гроссман, таким образом, применил к «Исповеди» принципы обычной стилистики, учитывающей лишь прямое интенциональное слово, слово, знающее только себя и свой предмет. На самом деле стиль Ставрогинской «Исповеди» определяется прежде всего ее внутренне-диалогической установкой по отношению к другому. Именно эта оглядка на другого определяет изломы ее стиля и весь специфический облик ее. Именно это имел в виду и Тихон, когда он прямо начал с «эстетической критики» слога «Исповеди». Характерно, что Гроссман самое важное в критике Тихона вовсе упускает из виду и не приводит в своей статье, а касается лишь второстепенного. Критика Тихона очень важна, ибо она бесспорно выражает художественный замысел самого Достоевского.

В чем же усматривает Тихон основной порок исповеди?

Первые слова Тихона по прочтении Ставрогинской записки были:

« — А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

— Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин.

— Немного бы в слоге...»<sup>9</sup>

Таким образом, слог (стиль) и его неблагообразие прежде всего поразили Тихона в «Исповеди». Приведем отрывок из их диалога, раскрывающий действительное существо ставрогинского стиля:

« — Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше... — осмеливался все более и более Тихон. Очевидно, «документ» произвел на него сильное впечатление.

— Представить? повторяю вам: я не «представлялся» и в особенности не «ломался».

Тихон быстро опустил глаза.

— Документ этот идет прямо из потребности сердца, смертельно уязвленного, — так ли я понимаю? — произнес он с настойчивостью и с необыкновенным жаром. — Да, сие есть покая-

<sup>8</sup> См. книгу «Поэтика Достоевского», 1925 г., стр. 162<sup>129\*</sup>.

<sup>9</sup> «Документы по истории литературы и общественности». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Централхива. М. 1922, стр. 32<sup>130\*</sup>.

ние и натуральная потребность его, вас поборовшая, и вы попали на великий путь, путь из неслыханных. Но вы как бы уже ненавидите и презираете вперед всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовете их в бой. Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаения?

— Стыжусь?

— И стыдитесь и бонтесь!

— Боюсь?

— Смертельно. Пусть глядят на меня, говорят вы; ну, а вы сами, как будете глядеть на них. Иные места в вашем изложении усилены слогом, вы как бы любуетесь психологией вашей и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это, как не горделивый вызов от виноватого к судье?»<sup>10</sup>.

Исповедь Ставрогина, как и исповедь Ипполита и человека из подполья, — исповедь с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он в то же время ненавидит и суда которого он не принимает. Поэтому исповедь Ставрогина, как и разобранные нами раньше исповеди, лишена завершающей силы и стремится к той же дурной бесконечности, к которой так отчетливо стремилась речь человека из подполья. Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе. «Но для меня останутся те, которые будут знать все и на меня глядеть, а я на них. Я хочу, чтоб на меня все глядели. Облегчит ли это меня — не знаю. Прибегаю как к последнему средству». И в то же время стиль его исповеди продиктован его ненавистью и неприятием этих «всех». Отношение Ставрогина к себе самому и к другому замкнуто в тот же безысходный круг, по которому бродил человек из подполья, «не обращая никакого внимания на своих товарищей» и в то же время стуча сапогами, чтобы они непременно заметили бы, наконец, как он не обращает на них внимания. Здесь это дано на другом материале, очень далеком от комизма. Но положение Ставрогина все же комично. «Даже в

<sup>10</sup> «Документы по истории литературы и общественной». Вып. I. «Ф.М. Достоевский». Изд. Централхива. М. 1922, стр. 33. Разрядка наша<sup>131\*</sup>.



форме самого великого покаяния сего заключается нечто с м е ш н о е » — говорит Тихон (разрядка наша, М. Б.).

Но обращаясь к самой «Исповеди», мы должны признать, что по внешним признакам стиля она резко отличается от «Записок из подполья». Ни единого чужого слова, ни одного чужого акцента не врывается в ее ткань. Ни одной оговорки, ни одного повторения, ни одного многоточия. Никаких внешних признаков подавляющего влияния чужого слова как будто бы не оказывается. Здесь, действительно, чужое слово настолько проникло внутрь, в самые атомы построения, противоборствующие реплики настолько плотно налегали друг на друга, что слово представляется внешне монологическим. Но даже и не чуткое ухо все же улавливает в нем тот резкий и непримиримый перебой голосов, на который сразу же и указал Тихон. Стиль прежде всего определяется циническим игнорированием другого, игнорированием — подчеркнуто-намеренным. Фраза грубо обрывиста и цинически точна. Это не трезвая строгость и точность, не документальность в обычном смысле, ибо такая реалистическая документальность направлена на свой предмет и — при всей сухости стиля — стремится быть адекватной всем его сторонам. Ставрогин стремится давать свое слово без ценностного акцента, сделать его нарочито деревянным, вытравить из него все человеческие тона. Он хочет, чтобы все на него глядели, но в то же время он кается в маске, неподвижной и мертвенной. Поэтому он перестраивает каждое предложение так, чтобы в нем не открылся бы его личный тон, не проскользнул бы его покаянный или хотя бы просто взволнованный акцент. Поэтому он изламывает фразу, ибо нормальная фраза слишком гибка и чутка в передаче человеческого голоса.

Приведем лишь один образец: «Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, в 186. г. жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия. У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной проживал я сам в номерах со столом и прислугой, где находилась тогда и Марья Лебядкина, ныне законная жена моя. Другие же квартиры мои я нанял тогда помесечно для интриги: в одной принимал одну любившую меня даму, а в другой ее горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились. Зная оба характера, ожидал себе от этой шутки большого удовольствия»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> «Документы по истории литературы и общественной». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Централхива. М. 1922, стр. 15<sup>132\*</sup>.

Фраза как бы обрывается там, где начинается живой человеческий голос. Ставрогин как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова. Замечательно, что даже слово «я» он старается пропустить там, где говорит о себе, где «я» не простое формальное указание к глаголу, а где на нем должен лежать особенно сильный и личный акцент (например, в первом и последнем предложении приведенного отрывка). Все те синтаксические особенности, которые отмечает Гроссман, — изломанная фраза, нарочито тусклое или нарочито циничное слово и пр. — в сущности являются проявлением основного стремления Ставрогина: подчеркнуто и вызывающе устранить из своего слова живой личный акцент, говорить — отвернувшись от слушателя. Конечно, рядом с этим моментом мы без труда нашли бы в «Исповеди» Ставрогина и почти все те явления, с которыми мы ознакомились в предшествующих монологических высказываниях героев, правда, в несколько ослабленной форме и во всяком случае в подчинении основной доминирующей тенденции.

Рассказ «Подростка», особенно в начале, как бы снова возвращает нас к «Запискам из подполья»: та же скрытая и открытая полемика с читателем, те же оговорки, многоточия, то же внедрение предвосхищаемых реплик, та же диалогизация всех отношений к себе самому и к другому. Теми же особенностями характеризуется, конечно, и слово Подростка, как героя.

В слове Версилова обнаруживаются несколько иные явления. Это слово сдержанно и как будто вполне эстетично. Но на самом деле и в нем нет подлинного благообразия. Все оно построено так, чтобы нарочито и подчеркнуто, со сдержанно-презрительным вызовом к другому приглушать все личные тона и акценты. Это возмущает и оскорбляет Подростка, жаждущего слышать собственный голос Версилова. С удивительным мастерством Достоевский заставляет в редкие минуты прорываться и этот голос с его новыми и неожиданными интонациями. Версильов долго и упорно уклоняется от встречи с Подростком лицом к лицу без выработанной им и носимой всегда с таким изяществом словесной маски. Вот одна из встреч, где голос Версилова прорывается:

« — Эти лестницы... — мямлил Версильов, растягивая слова, видимо, чтоб сказать что-нибудь, и видимо боясь, чтоб я не сказал чего-нибудь: — эти лестницы, — я отвык, а у тебя третий этаж, а впрочем, я теперь найду дорогу... Не беспокойся, мой милый, еще простудишься...»

Мы уже дошли до выходной двери, а я все шел за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу. Тут я

вдруг схватил его за руку; была совершенная темнота. Он вздрогнул, но молчал. Я припал к руке его и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз.

— Милый мой мальчик, да за что ты меня так любишь? — проговорил он, но уже совсем другим голосом. Голос его задрожал, что-то зазвенело в нем совсем новое, точно и не он говорил»<sup>12</sup>.

Но перебой двух голосов в голосе Версилова особенно резок и силен в отношении к Ахмаковой (любовь — ненависть) и отчасти к матери Подростка. Этот перебой кончается полным временным распадением этих голосов — двойничеством.

В «Братьях Карамазовых» появляется новый момент в построении монологической речи героя, на котором мы должны вкратце остановиться, хотя во всей своей полноте он раскрывается собственно уже в диалоге.

Мы говорили, что герои Достоевского с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью наличного смыслового материала. Но иногда они скрывают от себя то, что они на самом деле уже знают и видят. Наиболее простое выражение этого — двойные мысли, характерные для всех героев Достоевского (даже для Мышкина и для Алеши). Одна мысль — явная, определяющая содержание речи, другая — скрытая, но тем не менее определяющая построение речи, бросающая на него свою тень<sup>13\*</sup>.

Повесть «Кроткая» прямо построена на мотиве сознательного незнания. Герой скрывает от себя сам и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами. Весь его монолог и сводится к тому, чтобы заставить себя, наконец, увидеть и признать то, что в сущности он уже с самого начала знает и видит. Две трети этого монолога определяются отчаянной попыткой героя обойти то, что уже внутренне определяет его мысль и речь, как незримо присутствующая «правда». Он старается вначале «собрать свои мысли в точку», лежащую по ту сторону этой правды. Но в конце концов он все-таки принужден собрать их в этой страшной для него точке «правды».

Глубже всего этот стилистический мотив разработан в речах Ивана Карамазова. Сначала его желание смерти отца, а затем его участие в убийстве являются теми фактами, которые незримо определяют его слово, конечно, в тесной и неразрывной связи с его двойственной идеологической ориентацией в мире. Тот процесс

<sup>12</sup>См. т. VIII, стр. 196<sup>133\*</sup>.

внутренней жизни Ивана, который изображается в романе, является в значительной степени процессом узнавания и утверждения для себя и для других того, что он в сущности уже давно знает.

Повторяем, этот процесс разворачивается главным образом в диалогах и прежде всего в диалогах со Смердяковым. Смердяков и овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть. Он добивается, наконец, от Ивана нужного ему дела и слова. Иван уезжает в Чермашню, куда упорно направлял его Смердяков: «Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

— Видишь... в Чермашню еду... — как-то вдруг вырвалось у Ивана Федоровича, опять как вчера, так само собою слетело, да еще с каким-то нервным смешком. Долго он это вспоминал потом.

— Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, — твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Федоровича»<sup>13</sup>.

Процесс самоуяснения и постепенного прозрения<sup>136\*</sup> того, что он в сущности знал, что говорил его второй голос, составляет содержание последующих частей романа. Процесс остался неоконченным. Его прервала психическая болезнь Ивана.

Идеологическое слово Ивана, личная ориентация этого слова и его диалогическая обращенность к своему предмету выступают с исключительной яркостью и отчетливостью. Это не суждение о мире, а личное неприятие мира, отказ от него, обращенный к богу как к виновнику мирового строя. Но это идеологическое слово Ивана развивается как бы в двойном диалоге: в диалог Ивана с Алешей вставлен сочиненный Иваном диалог (точнее, диалогизованный монолог) Великого Инквизитора с Христом.

В заключение мы должны коснуться еще одной разновидности слова у Достоевского — житийного слова. Оно появляется в речах Хромоножки, в речах Макара Долгорукого и, наконец, в Житии Зосимы. Впервые, может быть, оно появилось в рассказах Мышкина (особенно эпизод с Мари). Житийное слово — слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету. Но у Достоевского это слово, конечно, стилизовано. Монологически твердый и уверенный голос героя в сущности никогда не появляется в его произведениях, но известная тенденция к нему явно ощущается в некоторых немногочисленных случаях. Когда герой, по

<sup>13</sup> См. т. XII, стр. 296-297<sup>135\*</sup>.

замыслу Достоевского, приближается к правде о себе самом, примирятся с другим и овладевает своим подлинным голосом, его стиль и тон начинают меняться. Когда, например, герой «Кроткой», по замыслу, приходит к правде: «правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его» (из предисловия Достоевского).

Вот этот измененный голос героя на последней странице повести:

«Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя! Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, — и пусть, ну что же? Все и было бы т а к, все и оставалось бы т а к. Рассказывала бы только мне как другу, — вот бы и радовались и смеялись, радостно глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила, — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы... О пусть все, только пусть бы она открывала хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде все поняла»<sup>14</sup>.

В том же стиле аналогичные слова о рае, но в тонах исполнения, звучат в речах «юноши, брата старца Зосимы», в речах самого Зосимы после победы над собой (эпизод с денщиком и дуэлью) и, наконец, в речах «таинственного незнакомца»<sup>138\*</sup> после совершенного им покаяния. Но все эти речи в большей или меньшей степени подчинены стилизованным тонам церковно-житийного или церковно-исповедального стиля. В самом рассказе житийные тона появляются один лишь раз: в «Братьях Карамазовых» в главе «Кана Галилейская».

Особое место занимает проникновенное слово, у которого свои функции в произведениях Достоевского. По замыслу оно должно быть твердо монологическим, не расколотым словом, словом без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики. Но это слово возможно лишь в реальном диалоге с другим, диалог же выходит за пределы настоящей главы.

Вообще примирение и слияние голосов даже в пределах одного сознания — по замыслу Достоевского и согласно его основным идеологическим предпосылкам — не может быть актом монологическим, но предполагает приобщение голоса героя к хору; но для

<sup>14</sup> См. т. X, стр. 375<sup>137\*</sup>.

этого необходимо сломить и заглушить свои фиктивные голоса, перебивающие и передразнивающие истинный голос человека. В плане общественной идеологии Достоевского это выливалось в требование слияния интеллигенции с народом: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на народной ниве». В плане же его религиозной идеологии это означало — примкнуть к хору и возгласить со всеми «Hosanna!». В этом хоре слово передается из уст в уста в одних и тех же тонах хвалы, радости и веселья. Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых. Эти последние были даны уже не в плане его узкоидеологических чаяний, но в социальной действительности того времени. Социальная и религиозная утопия, свойственная его идеологическим воззрениям, не поглотила и не растворила в себе его объективно-художественного видения.

Несколько заключительных слов о стиле рассказчика.

Слово рассказчика и в позднейших произведениях не приносит с собою по сравнению со словом героев никаких новых тонов и никаких существенных установок. Оно попрежнему — слово среди слов. В общем рассказ движется между двумя пределами: между сухо-осведомительным, протокольным, отнюдь не изображающим словом и между словом героя. Но там, где рассказ стремится к слову героя, он дает его с перемещенным или измененным акцентом (дразняще, полемически, иронически) и лишь в редчайших случаях стремится к одноакцентному слиянию с ним. Между этими двумя пределами слово рассказчика движется в каждом романе.

Влияние двух пределов наглядно раскрывается даже в названиях глав: одни названия прямо взяты из слов героя (но, как названия глав, эти слова, конечно, переакцентируются); другие даны в стиле героя; третьи носят деловой осведомительный характер; четвертые, наконец, литературно-условны. Вот пример для каждого случая из «Братьев Карамазовых»: гл. VI (второй книги) «Зачем живет такой человек» (слова Дмитрия); гл. II (первой книги) «Первого сына спровадил» (в стиле Федора Павловича); гл. I (первой книги) «Федор Павлович Карамазов» (осведомительное название); гл. VI (пятой книги) «Пока еще очень неясная» (литературно-условное название). Оглавление к «Братьям Карамазовым» включает в себе, как микрокосм, все многообразие входящих в роман тонов и стилей<sup>139\*</sup>.

Ни в одном романе это многообразие тонов и стилей не приводится к одному знаменателю. Нигде нет слова-доминанты, будь то

авторское слово или слово главного героя. Единства стиля в этом смысле<sup>140\*</sup> нет в романах Достоевского. Что же касается постановки рассказа в его целом, то он, как мы знаем, диалогически обращен к герою. Ибо сплошная диалогизация всех без исключения элементов произведения — существенный момент самого авторского замысла.

Рассказ там, где он не вмешивается, как чужой голос, во внутренний диалог героев, где он не вступает в перебойное соединение с речью того или другого из них, дает факт без голоса, без интонации или с интонацией условной. Сухое осведомительное, протокольное слово — как бы безголосое слово, сырой материал для голоса. Но этот безголосый и безакцентный факт дан так, что он может войти в кругозор самого героя и может стать материалом для его собственного голоса, материалом для его суда над самим собою. Своего суда, своей оценки автор в него не вкладывает. Поэтому-то у рассказчика нет кругозорного избытка, нет перспективы.

Таким образом, одни слова прямо и открыто причастны внутреннему диалогу героя, другие — потенциально: автор строит их так, что ими может овладеть сознание и голос самого героя, их акцент не предрешен, для него оставлено свободное место.

Итак, в произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос — «кто он?». Здесь есть только вопросы — «кто я?» и «кто ты?». Но и эти вопросы звучат в непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге. Слово героя и слово о герое определяются незакрытым диалогическим отношением к себе самому и к другому. Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить извне героя и его слово. Оно может лишь обращаться к нему. Все определения и все точки зрения поглощаются диалогом, вовлекаются в его становление. Заочного слова, которое, не вмешиваясь во внутренний диалог героя, нейтрально и объективно строило бы его заверченный образ, Достоевский не знает. «Заочное» слово, подводящее окончательный итог личности, не входит в его замысел. Твердого, мертвого, законченного, безответного, уже сказавшего свое последнее слово нет в мире Достоевского<sup>141\*</sup>.

Предложенный нами опыт стилистики Достоевского, конечно, очень далек от какой бы то ни было законченности. Мы дали лишь грубые, хотя, как нам кажется, основные линии его стиля. Предпосылкою всего нашего стилистического анализа является утвержде-

ние слова как феномена социального, притом феномена — **внутренне** социального. Не слово-вещь, а слово-среда общения лежит в основе нашей стилистики.

Но вопросы социологии стиля Достоевского нашим имманентно-социологическим анализом его, конечно, отнюдь не исчерпываются. Более того, наш анализ дальнейшей подготовки материала для социологии стиля в сущности не идет, ибо основной вопрос, на который должна ответить социология стиля, — вопрос об исторических социально-экономических условиях рождения данного стиля. Но для продуктивной разработки этого вопроса необходимо прежде всего самый материал, подлежащий социально-экономическому объяснению, раскрыть и уяснить как внутренне-социальное явление, ибо лишь в этом случае социологическое объяснение может быть адекватным структуре объясняемого факта. Это мы и постарались сделать. Мы ответили (точнее: пытались ответить) лишь на вопрос: что такое стиль Достоевского? Объяснение же стиля из условий эпохи не входит в нашу задачу, ибо мы заранее принуждены были исключить из нашего рассмотрения все исторические проблемы. Да и материал нам представляется еще далеко не подготовленным.

То исключительно беспокойное и напряженное слово, которым работал Достоевский, слово, лишенное всяких внутренних потенций к самодовлению и завершению в обычных монологических формах, могло сложиться лишь в среде, охваченной процессом острой социальной дифференциации, процессом разложения и отрыва от прежде замкнутых и самодовлеющих групп. Для этого слова органическое общение становится постулатом, а предпосылкою — отъединенность и общение лишь случайное. Это — слово социально дезориентированной или еще не ориентировавшейся интеллигенции. Но исторические корни его сложны и глубоки. Историческая проблема возникновения этого слова и его традиций в прошлом выходит за пределы нашей задачи.



## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ДИАЛОГ У ДОСТОЕВСКОГО

Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения. О нем нельзя говорить, — можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном общении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа; нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него<sup>142\*</sup>. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, диалогически. И изобразить внутреннего человека, как его понимал Достоевский, можно, лишь изображая общение его с другими. Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке» как для других, так и для себя самого.

Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, — не только для других, но и для себя самого. Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается — все кончается. Поэтому диалог в сущности не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как

незавершимость диалога, а первоначально — как дурная бесконечность его.

Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию, как к своему центру. Все — средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — *minimum* жизни, *minimum* бытия.

Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог так же необходимо стремится к концу, как и само сюжетное событие, моментом которого он в сущности является. Поэтому диалог у Достоевского, как мы уже говорили, всегда внесюжетен, т. е. внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом. Например, диалог Мышкина с Рогожиным — диалог «человека с человеком», а вовсе не диалог двух соперников, хотя именно соперничество и свело их друг с другом. Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен (например, диалог Аглаи с Настасьей Филипповной). Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна. Только в раннем его творчестве диалоги носили несколько абстрактный характер и не были вставлены в твердую сюжетную оправу.

Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние «я» и «другого».

В раннем творчестве этот «другой» тоже носит несколько абстрактный характер: это — другой, как таковой. «Я-то один, а они-то в с е » — думал про себя в юности человек из подполья. Но так в сущности он продолжает думать и в своей последующей жизни. Мир распадается для него на два стана: в одном — «я», в другом — «они», т. е. все без исключения другие, кто бы они ни были. Каждый человек существует для него, прежде всего, как «другой». И это определение человека непосредственно обуславливает и все его отношения к нему. Всех людей он приводит к одному знаменателю — «другой». Школьных товарищей, сослуживцев, слугу Аполлона, полюбившую его женщину и даже творца мирового строя, с которым он полемизирует, он подводит под эту категорию и прежде всего реагирует на них, как на «других» для себя.

Эта абстрактность определяется всем замыслом этого произведения. Жизнь героя из подполья лишена какого бы то ни было сюжета. Сюжетную жизнь, в которой есть друзья, братья, родители, жены, соперники, любимые женщины и т. д. и в которой он сам мог бы быть братом, сыном, мужем, — он переживает только в мечтах. В его действительной жизни нет этих реальных челове-

ских категорий. Поэтому-то внутренние и внешние диалоги в этом произведении так абстрактны и классически четки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина. Бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математическою ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога. Реальный другой может войти в мир человека из подполья лишь как тот другой, с которым он уже ведет свою безысходную внутреннюю полемику. Всякий реальный чужой голос неизбежно сливается с уже звучащим в ушах героя чужим голосом. И реальное слово другого также попадет в колеса *perpetuum mobile*, как и все предвосхищаемые чужие реплики. Герой тиранически требует от него полного признания и утверждения себя, но в то же время не принимает этого признания и утверждения, ибо в нем он оказывается слабой, пассивной стороной: понятым, принятым, прощенным. Этого не может перенести его гордость.

«И слез давешних, которых перед тобой я, как пристыженная баба, не мог удержать, никогда тебе не прощу! И того, в чем теперь тебе признаюсь, тоже никогда тебе не прощу!» — так кричит он во время своих признаний полюбившей его девушке. «Да понимаешь ли ты, как я теперь, высказав тебе это, тебя ненавижу буду за то, что ты тут была и слушала? Ведь человек раз в жизни только так высказывается, да и то в истерике!.. Чего ж тебе еще? Чего ж ты еще, после всего этого, торчишь передо мной, мучаешь меня, не уходишь?»<sup>1</sup>

Но она не ушла. Случилось еще хуже. Она поняла его и приняла таким, каков он есть. Ее сострадания и приятия он не мог вынести. «Пришло мне тоже в возбужденную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь, — четыре дня назад... И все это ко мне пришло еще в те минуты, когда я лежал ничком на диване!

Боже мой! да неужели ж я тогда ей позавидовал?

Не знаю, до сих пор еще не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь. Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить... Но... но ведь рассуждениями ничего не объяснишь, а следственно и рассуждать нечего»<sup>2</sup>.

Человек из подполья остается в своем безысходном противостоянии другому. Реальный человеческий голос, как и предвосхи-

---

<sup>1</sup> См. т. III, стр. 405<sup>143\*</sup>.

<sup>2</sup> Там же, стр. 406<sup>144\*</sup>.

ценная чужая реплика, не могут завершить его бесконечного внутреннего диалога.

Мы уже говорили, что внутренний диалог и принципы его построения послужили тою основой, на которой Достоевский первоначально вводил другие реальные голоса. Это взаимоотношение внутреннего и внешнего диалога мы должны рассмотреть теперь внимательнее, ибо в нем сущность диалоговедения Достоевского.

Мы видели, что в «Двойнике» второй герой (двойник) был прямо введен Достоевским как олицетворенный второй внутренний голос самого Голядкина. Таков же был и голос рассказчика. С другой стороны, внутренний голос Голядкина сам являлся лишь заменой, специфическим суррогатом реального чужого голоса. Благодаря этому достигалась теснейшая связь между голосами и крайняя (правда, здесь односторонняя) напряженность их диалога. Чужая реплика (двойника) не могла не задевать за живое Голядкина, ибо была не чем иным, как его же собственным словом в чужих устах, но, так сказать, вывернутым на изнанку словом, с перемещенным и злобно искаженным акцентом.

Этот принцип сочетания голосов, но в осложненной и углубленной форме, сохраняется и во всем последующем творчестве Достоевского. Ему он обязан исключительной силой своих диалогов. Два героя всегда вводятся Достоевским так, что каждый из них интимно связан с внутренним голосом другого, хотя прямым олицетворением его он больше никогда не является (за исключением чорта Ивана Карамазова). Поэтому в их диалоге реплики одного задевают и даже частично совпадают с репликами внутреннего диалога другого. Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя — обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского; основные же диалоги прямо строятся на этом моменте.

Приведем небольшой, но очень яркий диалог из «Братьев Карамазовых».

Иван Карамазов еще всецело верит в виновность Дмитрия. Но в глубине души, почти еще тайно от себя самого, задает себе вопрос о своей собственной вине. Внутренняя борьба в его душе носит чрезвычайно напряженный характер. В этот момент и происходит приводимый диалог с Алешей.

Алеша категорически отрицает виновность Дмитрия.

« — Кто же убийца, по вашему, — как-то холодно, повидимому, спросил он (Иван, М. Б.), и какая-то даже высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

— Ты сам знаешь кто, — тихо и проникновенно проговорил Алеша.

— Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте, эпилептике? Об Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

— Ты сам знаешь кто, — бессильно вырвалось у него. Он задышался.

— Да кто, кто? — уже почти свирепо вскричал Иван. — Вся сдержанность вдруг исчезла.

— Я одно только знаю, — все так же почти шопотом проговорил Алеша: — убил отца не ты.

— «Не ты»? Что такое не ты? — остоленел Иван.

— Не ты убил отца, не ты! — твердо повторил Алеша.

С полминуты длилось молчание.

— Да я и сам знаю, что не я, ты бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван. Он как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца ты.

— Когда я говорил? .. Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца, — попрежнему тихо и отдельно продолжал Алеша. Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинаясь какому-то непреодолимому велению. — Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты. Меня Бог послал тебе это сказать»<sup>3</sup>.

Здесь разбираемый нами прием Достоевского обнажен и со всею ясностью раскрыт в самом содержании. Алеша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. Очень важно следующее. Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают в Иване отпор и ненависть к Алеше, и именно потому, что они, действительно, задела его за живое, что это, действительно, — ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждения своего внутреннего дела чужими устами. Алеша это отлично знает, но он провидит, что себе самому Иван — «глубокая совесть» — неизбежно даст рано или поздно катего-

---

<sup>3</sup> См. т. XII, стр. 631<sup>145\*</sup>.

рический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово *д р у г о г о*: «Брат, — дрожащим голосом начал опять Алеша, — я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: *н е т ы!* Слышишь, на всю жизнь. И это Бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня»<sup>4</sup>.

Слова Алеши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами чорта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана. Чорт вносил во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадёжного осуждения, подобно голосу дьявола в проекте оперы Тришатов, песня которого звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое»... Чорт говорит как Иван, а в то же время как другой, враждебно утрирующий и искажающий его акценты. «Ты — я, сам я, — говорит Иван чорту, — только с другою рожей». Алеша также вносит во внутренний диалог Ивана чужие акценты, но в прямо противоположном направлении. Алеша, как другой, вносит тона любви и примирения, которые в устах Ивана в отношении себя самого, конечно, невозможны. Речь Алеши и речь чорта, одинаково повторяя слова Ивана, переакцентируют их в прямо противоположных направлениях. Один усиливает одну реплику его внутреннего диалога, другой — другую.

Это — в высшей степени типическая для Достоевского расстановка героев и взаимоотношение их слов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один — во всяком случае — расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, — типичнейшая для Достоевского группа<sup>147\*</sup>.

Для правильного понимания замысла Достоевского очень важно учитывать его оценку роли другого человека, как другого, ибо его основные художественные эффекты достигаются проведением одного и того же слова по разным голосам, противостоящим друг другу. Как параллель к приведенному нами диалогу Алеши с Иваном приводим отрывок из письма Достоевского к А. Г. Ковнеру (1877 г.):

<sup>4</sup> См. т. XII, стр. 632<sup>146\*</sup>.

«Мне не совсем по сердцу те две строчки Вашего письма, где Вы говорите, что не чувствуете никакого раскаянья от сделанного Вами поступка в банке. Есть нечто высшее доводов рассудка и всевозможных подошедших обстоятельств, чему всякий обязан подчиниться (т. е. вроде опять-таки как бы знамени). Может быть, Вы настолько умны, что не оскорбитесь откровенностью и непризванностью моей заметки. Во-первых, я сам не лучше Вас и никого (и это вовсе не ложное смирение, да и к чему бы мне?), а во-вторых, если я Вас и оправдаю по-своему в сердце моем (как приглашу и Вас оправдать меня), то все же лучше, если я Вас оправдаю, чем Вы сами себя оправдаете. Кажется это не ясно»<sup>5</sup>.

Аналогична расстановка действующих лиц в «Идиоте». Здесь две главных группы: Настасья Филипповна, Мышкин и Рогожин — одна группа, Мышкин, Настасья Филипповна, Аглая — другая. Остановимся только на первой.

Голос Настасьи Филипповны, как мы видели, раскололся на голос, признающий ее виновной, «падшей женщиной», и на голос, оправдывающий и принимающий ее. Перебойным сочетанием этих двух голосов полны ее речи: то преобладает один, то другой, но ни один не может до конца победить другого. Акценты каждого голоса усиливаются или перебиваются реальными голосами других людей. Осуждающие голоса заставляют ее утрировать акценты своего обвиняющего голоса на зло этим другим. Поэтому ее покаяние начинает звучать как покаяние Ставрогина, или ближе по стилистическому выражению — как покаяние человека из подполья. Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она на зло разыгрывает роль кокетки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась. Место Мышкина и его реального голоса в жизни Настасьи Филипповны и определяется этой связью его с одной из реплик ее внутреннего диалога. «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот все такого как ты воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет, да и скажет: “Вы не

---

<sup>5</sup> «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб. 1883 г., стр. 321<sup>148\*</sup>.

виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!" Да так бывало размечтаешься, что с ума сойдешь...»<sup>6</sup>

Эту предвосхищаемую реплику другого человека она и услышала в реальном голосе Мышкина, который почти буквально повторяет ее на роковом вечере у Настасьи Филипповны.

Постановка Рогожина иная. Он с самого начала становится для Настасьи Филипповны символом для воплощения ее второго голоса. «Я ведь Рогожинская», повторяет она неоднократно. Загулять с Рогожиным, уйти к Рогожину — значит для нее всецело воплотить и осуществить свой второй голос. Торгующий и покупающий ее Рогожин и его кутежи — злобно утрированный символ ее падения. Это несправедливо по отношению к Рогожину, ибо он, особенно вначале, совсем не склонен ее осуждать, но зато он умеет ее ненавидеть. За Рогожиным нож, и она это знает. Так построена эта группа. Реальные голоса Мышкина и Рогожина переплетаются и пересекаются с голосами внутреннего диалога Настасьи Филипповны. Перебои ее голоса превращаются в сюжетные перебои ее взаимоотношений с Мышкиным и Рогожиным: многократное бегство из-под венца с Мышкиным к Рогожину и от него снова к Мышкину, ненависть и любовь к Аглае<sup>7</sup>.

Иной характер носят диалоги Ивана Карамазова со Смердяковым. Здесь Достоевский достигает вершины своего мастерства в диалоговедении.

<sup>6</sup> Т. VI, стр. 169<sup>149\*</sup>.

<sup>7</sup> Совершенно правильно роль «другого» (по отношению к «я») в расстановке действующих лиц у Достоевского понял А. П. Скафтымов в своей статье «Тематическая композиция романа "Идиот"». «Достоевский, — говорит он, — и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек перед лицом внутреннего интимного самочувствия сам себя принять не может и, не освящая себя сам, боится собою и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина».

Вот как он определяет постановку Настасьи Филипповны в отношении к Мышкину: «Так самым автором раскрыт внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение.)» (См. сб. «Творческий путь Достоевского» под ред. Бродского. Л. 1924 г., стр. 148 и 159).

Скафтымов остается, однако, в плане чисто психологического анализа. Подлинно художественного значения этого момента в построении группы героев и диалога он не раскрывает.



Взаимная установка Ивана и Смердякова очень сложна. Мы уже говорили, что желание смерти отца незримо и полускрыто для него самого определяет некоторые речи Ивана в начале романа. Этот скрытый голос улавливает, однако, Смердяков и улавливает с совершенной отчетливостью и несомненностью<sup>8</sup>.

Иван, по замыслу Достоевского, хочет убийства отца, но хочет его при том условии, что он сам не только внешне, но и в н у т р е н н е останется непричастен к нему. Он хочет, чтобы убийство случилось, как роковая неизбежность, не только п о м и м о его воли, но и в о п р е к и ей. «Знай, — говорит он Алеше, — что я его (отца, М. Б.) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор». Внутренне-диалогическое разложение воли Ивана можно представить в виде, например, таких двух реплик:

«Я не хочу убийства отца. Если оно случится, то вопреки моей воле».

«Но я хочу, чтобы убийство свершилось вопреки этой моей воле, потому что тогда я буду внутренне непричастен к нему и ни в чем не смогу себя упрекнуть».

Так строится внутренний диалог Ивана с самим собою. Смердяков угадывает, точнее, отчетливо слышит вторую реплику этого диалога, но он понимает заключенную в ней лазейку по-своему: как стремление Ивана не дать ему никаких улик, доказывающих его соучастие в преступлении, как крайнюю внешнюю и внутреннюю осторожность «умного человека», который избегает всех прямых слов, могущих его уличить, и с которым поэтому «и поговорить

---

<sup>8</sup> Этот голос Ивана с самого начала отчетливо слышит и Алеша. Приводим небольшой диалог его с Иваном уже после убийства. Этот диалог в общем аналогичен по своей структуре уже разобранным диалогам их, хотя кое в чем и отличается от него.

« — Помнишь ты (спрашивает Иван, М. Б.), когда после обеда Дмитрий вошел в дом и избил отца, и я потом сказал тебе на дворе, что «право желаний» оставляю за собой, — скажи, подумал ты тогда, что я желаю смерти отца или нет? —

— Подумал, — тихо ответил Алеша.

— Оно, впрочем, так и было, тут и угадывать было нечего. Но не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтоб «один гад съел другую гадью», то есть чтоб именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... и что и сам я поспособствовать даже не прочь? —

Алеша слегка побледнел и молча смотрел в глаза брату.

— Говори же! — воскликнул Иван. — Я изо всей силы хочу знать, что ты тогда подумал. Мне надо правду, правду! — Он тяжело перевел дух, уже заранее с какою-то злобой смотря на Алешу.

— Прости меня, я и это тогда подумал, — прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного «облегчающего обстоятельства». (Т. XII, стр. 642)<sup>150\*</sup>.

любопытно», потому что с ним можно говорить одними намеками. Голос Ивана представляется Смердякову до убийства совершенно цельным и не расколотым. Желание смерти отца представляется ему совершенно простым и естественным выводом из его идеологических воззрений, из его утверждения, что «все позволено». Первой реплики внутреннего диалога Ивана Смердяков не слышит и до конца не верит, что первый голос Ивана действительно всерьез не хотел смерти отца. По замыслу же Достоевского этот голос был действительно серьезен, что и дает основание Алеше оправдывать Ивана, несмотря на то, что Алеша сам отлично знает и второй, «смердяковский» голос в нем.

Смердяков уверенно и твердо овладевает волей Ивана, точнее, придает этой воле конкретные формы определенного волеизволения. Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело. Диалоги Смердякова с Иваном до отъезда его в Чермашню и являются поразительными по достигаемому ими художественному эффекту воплощения беседы открытой и сознательной воли Смердякова (зашифрованной лишь в намеках) со скрытой (скрытой и от самого себя) волей Ивана как бы через голову его открытой, сознательной воли. Смердяков говорит прямо и уверенно, обращаясь со своими намеками и экивоками ко второму голосу Ивана, слова Смердякова пересекаются со второй репликой его внутреннего диалога. Ему отвечает первый голос Ивана. Потому-то слова Ивана, которые Смердяков понимает как иносказание с противоположным смыслом, на самом деле вовсе не являются иносказаниями. Это прямые слова Ивана. Но этот голос его, отвечающий Смердякову, перебивается здесь и там скрытой репликой его второго голоса. Происходит тот перебой, благодаря которому Смердяков и остается в полном убеждении в согласии Ивана.

Эти перебои в голосе Ивана очень тонки и выражаются не столько в слове, сколько в неуместной с точки зрения смысла его речи паузе, в непонятном с точки зрения его первого голоса изменении тона, неожиданном и неуместном смехе и т. п. Если бы тот голос Ивана, которым он отвечает Смердякову, был бы его единственным и единым голосом, т. е. был бы чисто монологическим голосом, все эти явления были бы невозможны. Они — результат перебоя, интерференции двух голосов в одном голосе, двух реплик — в одной реплике<sup>9</sup>. Так строятся диалоги Ивана со Смердяковым до убийства.

<sup>9</sup> См. особенно т. XII, стр. 290 и 291<sup>151\*</sup>.

После убийства построение диалогов уже иное. Здесь Достоевский заставляет Ивана узнавать постепенно, сначала смутно и двусмысленно, потом ясно и отчетливо, свою скрытую волю в другом человеке. То, что казалось ему даже от себя самого хорошо скрытым желанием, заведомо бездейственным и потому невинным, оказывается, было для Смердякова ясным и отчетливым волеизъявлением, управлявшим его поступками. Оказывается, что второй голос Ивана звучал и повелевал, и Смердяков был лишь исполнителем его воли, «слугой Личардой верным». В первых двух диалогах Иван убеждается, что он во всяком случае внутренне был причастен к убийству, ибо действительно желал его, и недвусмысленно для другого выражал эту волю. В последнем диалоге он узнает и о своей фактической внешней причастности к убийству.

Обратим внимание на следующий момент. Вначале Смердяков принимал голос Ивана за цельный монологический голос. Он слушал его проповедь о том, что все позволено, как слово призванного и уверенного в себе учителя. Он не понимал сначала, что голос Ивана раздвоен, и что убедительный и уверенный тон его служит для убеждения себя самого, а вовсе не для вполне убежденной передачи своих воззрений другому.

Аналогично отношение Шатова, Кириллова и Петра Верховенского к Ставрогину. Каждый из них идет за Ставригиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Все они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником; на самом же деле он делал их участниками своего безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их. Теперь Ставригин от каждого из них слышит свои собственные слова, но с монологизованным твердым акцентом. Сам же он может повторить теперь эти слова лишь с акцентом насмешки, а не убеждения. Ему ни в чем не удалось убедить себя самого, и ему тяжело слышать убежденных им людей. На этом построены диалоги Ставригина с каждым из его трех последователей.

« — Знаете ли вы (говорит Шатов Ставригину, М. Б.), кто теперь на всей земле единственный народ "богоносец", грядущий обновить и спасти мир именем нового бога и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?»

— По вашему приему я необходимо должен заключить и, кажется, как можно скорее, что это народ русский...

— И вы уже смеетесь, о, племя! — рванулся было Шатов.

— Успокойтесь, прошу вас; напротив, я именно ждал чего-нибудь в этом роде.

— Ждали в этом роде? А самому вам не знакомы эти слова?

— Очень знакомы; я слишком предвижу, к чему вы клоните. Вся ваша фраза и даже выражение народ "богоносец" есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего с лишком два года назад, за границей, незадолго пред вашим отъездом в Америку. По крайней мере, сколько я могу теперь припомнить.

— Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение нашего разговора. "Нашего" разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель»<sup>10</sup>.

Убежденный тон Ставрогина, с которым он говорил тогда за границей о народе богоносце, тон «учителя, вещавшего огромные слова», объяснялся тем, что он на самом деле убеждал еще только себя самого. Его слова с их убеждающим акцентом были обращены к себе самому, были громкою репликой его внутреннего диалога: «Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, — загадочно произнес Ставрогин».

Акцент глубочайшего убеждения в речах героев Достоевского в огромном большинстве случаев — только результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого говорящего. Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя. Слова, вполне чуждого внутренним борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает.

И в речах Кириллова и Верховенского Ставрогин также слышит свой собственный голос с измененным акцентом: у Кириллова — с маниакально убежденным, у Петра Верховенского — с цинически утрированным.

Особый тип диалога — диалоги Раскольникова с Порфирием, хотя внешне они чрезвычайно похожи на диалоги Ивана со Смердяковым до убийства Федора Павловича. Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова. Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия — заставлять внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебой в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах. В слова и в интонации роли Раскольникова все время врываются, поэтому, реальные слова и интонации его действительного голоса. Порфирий из-за принятой на себя роли не подозревающего следователя также заставляет иногда проглядывать свое истинное лицо уверенного человека; и среди фиктивных реп-

<sup>10</sup> См. т. VII, стр. 221<sup>152\*</sup>.

лик того и другого собеседника внезапно встречаются и скрешиваются между собой две реальных реплики, два реальных слова, два реальных человеческих взгляда. Вследствие этого диалог из одного плана — разыгрываемого — время от времени переходит в другой план — в реальный, но лишь на один миг. И только в последнем диалоге происходит эффектное разрушение разыгрываемого плана и полный и окончательный выход слова в план реальный.

Вот этот неожиданный прорыв в реальный план. Порфирий Петрович, в начале последней беседы с Раскольниковым, после признания Миколки, отказывается, повидимому, от всех своих подозрений, но затем неожиданно для Раскольникова заявляет, что Миколка никак не мог убить:

« — Нет, уж какой тут Миколка, голубчик Родион Романыч, тут не Миколка!

Эти последние слова, после всего прежде сказанного и так похожего на отречение, были слишком уж неожиданны. Раскольников весь задрожал, как будто пронзенный.

— Так... кто же... убил?.. — спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом. Порфирий Петрович даже отшатнулся на спинку стула, точно уж так неожиданно и он был изумлен вопросом.

— Как кто убил?.. — переговорил он, точно не веря ушам своим: — да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с... — прибавил он почти шопотом, совершенно убежденным голосом.

Раскольников вскочил с дивана, постоял было несколько секунд и сел опять, не говоря ни слова. Мелкие конвульсии вдруг прошли по всему его лицу <...>

— Это не я убил, — прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления»<sup>11</sup>.

Громадное значение у Достоевского имеет исповедательный диалог. Роль другого человека, как другого, кто бы он ни был, выступает здесь особенно отчетливо. Остановимся вкратце на диалоге Ставрогина с Тихоном, как на наиболее чистом образце исповедального диалога.

Вся установка Ставрогина в этом диалоге определяется его двойственным отношением к другому: невозможностью обойтись без его суда и прощения и в то же время враждою к нему и противоборством этому суду и прощению. Этим определяются все перебои в его речах, в его мимике и жестах, резкие смены настроения и

---

<sup>11</sup> См. т. V, стр. 409<sup>153\*</sup>.

тона, непрестанные оговорки, предвосхищение реплик Тихона и резкое опровержение этих воображаемых реплик. С Тихоном говорят как бы два человека, перебойно слившиеся в одного. Тихону противостоят два голоса, во внутреннюю борьбу которых он вовлекается, как участник.

«После первых приветствий, произнесенных почему-то с явную обоюдную неловкостью, поспешно и даже неразборчиво, Тихон провел гостя в свой кабинет и, все как будто спеша, усадил на диване, перед столом, а сам поместился подле, в плетеных креслах. Тут, к удивлению, Николай Всеволодович совсем потерялся. Похоже было, как бы решался из всех сил на что-то чрезвычайное и неоспоримое, и в то же время почти для него невозможное. Он с минуту осматривался в кабинете, видимо не замечая рассматриваемого, он задумался, но, может быть, не зная о чем. Его разбудила тишина, и ему вдруг показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза с какой-то совсем ненужной улыбкой. Это мгновенно возбудило в нем отвращение и бунт; он хотел встать и уйти; по мнению его Тихон был решительно пьян. Но тот вдруг поднял глаза и посмотрел на него таким твердым и полным мысли взглядом, а вместе с тем с таким неожиданным и загадочным выражением, что он чуть не вздрогнул. И вот ему вдруг показалось совсем другое: что Тихон уже знает, зачем он пришел, уже предуведомлен (хотя в целом мире никто не мог знать этой причины) и, если не заговаривает первый сам, то издавая его, пугаясь его унижения»<sup>12</sup>.

Резкие перемены в настроении и в тоне Ставрогина определяют весь последующий диалог. Побеждает то один, то другой голос, но чаще реплика Ставрогина строится, как перебойное слияние двух голосов.

«Дикие и сбивчивы были эти открытия (о посещении Ставрогина чортом, М. Б.) и действительно как бы шли от помешанного. Но при этом Николай Всеволодович говорил с такою странною откровенностью, невиданною в нем никогда, с таким простодушием, совершенно ему несвойственным, что, казалось, в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек совершенно. Он несколько не постыдился обнаружить тот страх, с которым говорил о своем привидении. Но все это было мгновенно и так же вдруг исчезло, как и явилось.

— Все это вздор, — быстро и с неловкой досадой проговорил он, спохватившись. — Я схожу к доктору».

<sup>12</sup> «Документы по истории литературы и общественности». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Центра архива РСФСР. М. 1922 г., стр. 5-6<sup>154\*</sup>.

И несколько дальше: «...но все это вздор. Я схожу к доктору. И все это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах и больше ничего. Так как я прибавил сейчас эту... фразу, то вы наверно думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес»<sup>13</sup>.

Здесь вначале всецело побеждает один из голосов Ставрогина и кажется, что «в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек». Но затем снова вступает второй голос, производит резкую перемену тона и ломает реплику. Происходит типичное предвосхищение реакции Тихона и все уже знакомые нам сопутствующие явления.

Наконец, уже перед тем как передать Тихону листки своей исповеди, второй голос Ставрогина резко перебивает его речь и его намерения, провозглашая свою независимость от другого, свое презрение к другому, что находится в прямом противоречии с самым замыслом его исповеди и с самым тоном этого провозглашения.

« — Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись. Вы думаете, я вас боюсь, — возвысил он голос и с вызовом приподнял лицо, — вы совершенно убеждены, что я пришел вам открыть одну “страшную” тайну и ждете ее со всем келейным любопытством, к которому вы способны. Ну, так знайте, что я вам ничего не открою, никакой тайны, потому что совершенно без вас могу обойтись».

Структура этой реплики и ее постановка в целом диалога совершенно аналогична разобранным нами явлениям в «Записках из подполья». Тенденция к дурной бесконечности в отношениях к другому здесь проявляется, может быть, даже в еще более резкой форме.

Тихон знает, что он должен быть представителем для Ставрогина другого, как такового, что его голос противостоит не монологическому голосу Ставрогина, а врывается в его внутренний диалог, где место другого как бы предопределено.

« — Ответьте на вопрос, но искренно, мне одному, только мне, — произнес совсем другим голосом Тихон, — если бы кто простил вас за это (Тихон указал на листки) и не то, чтоб из тех, кого вы уважаете или боитесь, а незнакомец, человек, которого никогда не узнаете, молча про себя читая вашу страшную исповедь, легче ли бы вам было от этой мысли или все равно?»

---

<sup>13</sup> См. там же, стр. 8, 9<sup>155\*</sup>.

— Легче, — ответил Ставрогин вполголоса. — Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, — прибавил он, опуская глаза.

— С тем, чтоб и вы меня так же, — проникнутым голосом промолвил Тихон<sup>14</sup>.

Здесь со всею отчетливостью выступают функции в диалоге другого человека, как такового, лишённого всякой социальной и жизненно-прагматической конкретизации. Этот другой человек — «незнакомец, человек, которого никогда не узнаете» — выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый «человек в человеке», представитель «всех других» для «я». Вследствие такой постановки другого, общение принимает несколько абстрактный характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм (семейных, сословных, классовых, жизненно-фабулических). Эта абстрактная социальность характерна для Достоевского и обусловлена социологическими предпосылками, которых мы коснемся несколько дальше<sup>15\*</sup>. Здесь же мы остановимся еще на одном месте, где эта функция другого, как такового, кто бы он ни был, раскрывается с чрезвычайною ясностью.

«Таинственный незнакомец» после своего признания Зосиме в совершенном преступлении и накануне своего публичного покаяния, ночью, возвращается к Зосиме, чтобы убить его. Им руководила при этом чистая ненависть к другому, как таковому. Вот как он изображает свое состояние:

« — Вышел я тогда от тебя во мрак, бродил по улицам и боролся с собою. И вдруг возненавидел тебя до того, что едва сердце вынесло. "Теперь, думаю, он единый связал меня, и судия мой, не могу уже отказаться от завтрашней казни моей, ибо он все знает". И не то чтоб я боялся, что ты донесешь (не было и мысли о сем), но думаю: "Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?" И хотя бы ты был за три девять земель, но жив, все равно невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват»<sup>15</sup>.

Голос реального другого в исповедальных диалогах всегда дан в аналогичной, подчеркнута внесюжетной постановке. Но, хотя и не

<sup>14</sup> «Документы по истории литературы и общественности». Вып. I. «Ф. М. Достоевский». Изд. Централхива РСФСР. М. 1922 г., стр. 35<sup>156\*</sup>. Любопытно сравнить это место с приведенным нами отрывком из письма Достоевского к Ковнеру.

<sup>15</sup> См. т. XII, стр. 330<sup>156\*</sup>.



в столь обнаженной форме, эта же постановка другого определяет и все без исключения существенные диалоги Достоевского; они подготовлены сюжетом, но кульминационные пункты их — вершины диалогов — возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку.

На этом мы закончим наше рассмотрение типов диалога, хотя мы далеко не исчерпали всех. Более того, каждый тип имеет многочисленные разновидности, которых мы вовсе не касались. Но принцип построения повсюду один и тот же. Повсюду — пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев. Повсюду — определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному. Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз проведение темы по многим и разным голосам, принципиальная, так сказать, неотменная многоголосость и разноголосость ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому<sup>159\*</sup>.

Идея в узком смысле, т. е. воззрения героя, как идеолога, входят в диалог на основе того же принципа. Идеологические воззрения, как мы видели, также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне-монологическую форму выражения. Таков знаменитый диалог Ивана с Алешей в кабачке и введенная в него «Легенда о Великом Инквизиторе». Более подробный анализ этого диалога и самой «Легенды» показал бы глубокую причастность всех элементов мировоззрения Ивана его внутреннему диалогу с самим собою и его внутренне-полемическому взаимоотношению с другими. При всей внешней стройности «Легенды» она, тем не менее, полна перебоев; и самая форма ее построения, как диалога Великого Инквизитора с Христом и в то же время с самим собою, и, наконец, самая неожиданность и двойственность ее финала говорят о внутренне-диалогическом разложении самого идеологического ядра ее. Тематический анализ «Легенды» обнаружил бы глубокую существенность ее диалогической формы<sup>160\*</sup>.

Идея у Достоевского никогда не отрешается от голоса. Потому в корне ошибочно утверждение, что диалоги Достоевского диалек-

тичны. Ведь тогда мы должны были бы признать, что подлинная идея Достоевского является диалектическим синтезом, например, тезисов Раскольникова и антитез Сони, тезисов Алеши и антитез Ивана и т. п. Подобное понимание глубоко нелепо. Ведь Иван спорит не с Алешей, а прежде всего с самим собой, а Алеша спорит не с Иваном, как с цельным и единым голосом, но вмешивается в его внутренний диалог, стараясь усилить одну из реплик его. Ни о каком синтезе не может быть и речи; может быть речь лишь о победе того или другого голоса, или о сочетании голосов там, где они согласны. Не идея как монологический вывод, хотя бы и диалектический, а событие взаимодействия голосов является последней данностью для Достоевского.

Этим диалог Достоевского отличается от платоновского диалога. В этом последнем, хотя он и не является сплошь монологизованным, педагогическим диалогом, все же множественность голосов погашается в идее. Идея мыслится Платоном не как событие, а как бытие. Быть причастным идее — значит быть причастным ее бытию. Но все иерархические взаимоотношения между познающими людьми, создаваемые различной степенью их причастности идее, в конце концов погашаются в полноте самой идеи. Самое сопоставление диалогов Достоевского с диалогом Платона кажется нам вообще несущественным и непродуктивным, ибо диалог Достоевского вовсе не чисто познавательный, философский диалог. Существенней сопоставление его с библейским и евангельским диалогом. Влияние диалога Иова и некоторых евангельских диалогов на Достоевского неоспоримо, между тем как платоновские диалоги лежали просто вне сферы его интереса. Диалог Иова по своей структуре внутренне бесконечен, ибо противостояние души богу — борющееся или смиренное — мыслится в нем как неотменное и вечное. Однако к наиболее существенным художественным особенностям диалога Достоевского и библейский диалог нас не подведет. Прежде чем ставить вопрос о влияниях и структурном сходстве, необходимо раскрыть эти особенности на самом предлагаемом материале<sup>161\*</sup>.

Разобранный нами диалог «человека с человеком» является в высшей степени интересным социологическим документом. Исключительно острое ощущение другого человека, как «другого», и своего «я», как голого «я», предполагает, что все те определения, которые облекают «я» и «другого» в социально-конкретную плоть, — семейные, сословные, классовые и все разновидности этих определений, — утратили свою авторитетность и свою формообра-

зующую силу. Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире, как целом, без всяких промежуточных инстанций, помимо всякого социального коллектива, к которому он принадлежал бы. И общение этого «я» с другим и с другими происходит прямо на почве последних вопросов, минуя все промежуточные, ближайшие формы. Герои Достоевского — герои случайных семейств и случайных коллективов. Реального, само собою разумеющегося общения, в котором разыгрывалась бы их жизнь и их взаимоотношения, они лишены. Такое общение из необходимой предпосылки жизни превратилось для них в постулат, стало утопическою целью их стремлений. И, действительно, герои Достоевского движимы утопическою мечтой создания какой-то общины людей, по ту сторону существующих социальных форм. Создать общину в миру, объединить несколько людей вне рамок наличных социальных форм стремится князь Мышкин, стремится Алеша, стремятся в менее сознательной и отчетливой форме и все другие герои Достоевского. Община мальчиков, которую учреждает Алеша после похорон Илюши, как объединенную лишь воспоминанием о замученном мальчике, и утопическая мечта Мышкина соединить в союзе любви Аглаю и Настасью Филипповну, идея церкви Зосимы, сон о золотом веке Версилова и «смешного человека» — все это явления одного порядка. Общение как бы лишилось своего реального тела и хочет создать его произвольно из чистого человеческого материала. Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации разночинной интеллигенции, чувствующей себя рассеянной по миру и ориентирующейся в мире в одиночку за свой страх и риск. Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает «мы», все равно осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собою становится постулатом.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ<sup>162\*</sup>

Остается подвести краткий итог.

Внутренний и внешний диалог в произведении Достоевского растопляет в своей стихии все без исключения внутренние и внешние определения как самих героев, так и их мира. Личность утрачивает свою грубую внешнюю субстанциональность, свою вещную однозначность, из бытия становится событием. Каждый элемент произведения неизбежно оказывается в точке пересечения голосов, в районе столкновения двух разнонаправленных реплик. Авторского голоса, который монологически упорядочивал бы этот мир, нет. Авторские интенции стремятся не к тому, чтобы противопоставить этому диалогическому разложению твердые определения людей, идей и вещей, но, напротив, именно к тому, чтобы обострять столкнувшиеся голоса, чтоб углублять их перебой до мельчайших деталей, до микроскопической структуры явлений. Сочетание неслиянных голосов является самоцелью и последней данностью. Всякая попытка представить этот мир как законченный в обычном монологическом смысле этого слова, как подчиненный одной идее и одному голосу, неизбежно должна потерпеть крушение. Автор противопоставляет самосознанию каждого героя в отдельности не свое сознание о нем, объемлющее и замыкающее его извне, но множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом.

Таков полифонический роман Достоевского.

# ТОЛСТОЙ-ДРАМАТУРГ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### I

Драматические произведения Толстого хронологически распадаются на две группы. В первую группу входят пьесы: «Зараженное семейство» и «Нигилист». Эти пьесы написаны Толстым в 60-е г.г., вскоре после женитьбы (сентябрь 1862 г.), в эпоху семейного счастья, в самый разгар хозяйственной деятельности и, наконец, в то время, когда слагался и уже начинал осуществляться замысел его величайшего произведения — «Войны и мира». 1863 г. был почти кульминационным пунктом в жизни Толстого до кризиса: Толстого — увлеченного и преуспевающего помещика, Толстого — счастливого семьянина, Толстого — жизнерадостного художника.

Во вторую группу входят все остальные драматические произведения Толстого — от «Власти тьмы» (1887 г.) до «От ней все качества» (1910 г.). Все эти пьесы написаны уже после так называемого «кризиса Толстого», после того как он отрекся от своей помещичьей деятельности, признал ложной свою старую художественную манеру и отошел от семьи.

Все пьесы первой группы, к которой следует отнести и «Сцены о пане, который обнищал» (1886 г.), лишь недавно стали общим достоянием. В свое время они не были опубликованы. И это вполне понятно. Их художественная ценность крайне незначительна. Они и небрежно построены, и не обработаны, и носят случайный злободневный характер. В чем же причина их художественной неудачи?

Дело в том, что драматическая форма была в то время глубоко не адекватна основным художественным устремлениям Толстого. Со своих первых литературных шагов Толстой, последователь Руссо и ранних сентименталистов, выступил врагом и разоблачите-

лем всякой условности и прежде всего художественной условности, в чем бы они ни выражались. Драматическую форму, которая должна удовлетворять требованиям сценичности, труднее всего освободить от условности. Критику основных драматических приемов Толстой дал позже в приложенной к настоящему тому статье о Шекспире (а также и в «Статье об искусстве»<sup>1\*</sup>), но разоблачающую картину театральной условности Толстой дает уже в «Войне и мире» в знаменитом изображении оперы, как она должна выглядеть в глазах непонимающего зрителя.

Но кроме этого отрицания художественной условности была и еще более глубокая причина, делавшая драматическую форму неадекватной художественным устремлениям Толстого. Дело идет об особенной постановке и исключительно важных функциях авторского слова в произведениях Толстого. Авторское слово у него стремится к полной свободе и самостоятельности. Это не ремарка к диалогам героя, создающая лишь сцену и фон, и не стилизация чужого голоса, рассказчика («сказ»). Толстому важно это свободное и существенное повествовательное слово для осуществления своей авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторского суда, авторской проповеди. И это эпическое слово у Толстого чувствовало себя уверенным и сильным, оно любовно изображало, проникало своим анализом в отдаленнейшие уголки психики и в то же время противопоставляло переживаниям героя истинную, авторскую, действительность. Оно еще не сомневалось в своем праве на это, в своей объективности. Авторская позиция была уверенной и твердой.

Позже, в эпоху социальной переориентации всей жизни и творчества Толстого, повествовательное слово утратило свою уверенность, осознало свою классовую субъективность: оно лишилось всякой изображающей эпической силы, и для него осталась лишь чисто отрицательная запретительная мораль. Этот кризис повествовательного эпического слова и открыл перед Толстым новые существенные возможности, заложенные в драматической форме, которая теперь и становится адекватной его основным художественным заданиям.

Но именно поэтому эти пьесы 60-х г.г., лишенные художественной значительности, являются в высшей степени ценным документом для понимания отношений Толстого к эпохе 60-х г.г. и к волновавшим ее идеологическим течениям.

Эти отношения Толстого к социально-идеологической жизни 60-х годов очень сложны и до сих пор еще не достаточно изучены. Если каждый роман Тургенева был ясным и недвусмысленным

ответом на какой-нибудь определенный запрос современности, то произведения Толстого кажутся совершенно чуждыми всякой злободневности, глубоко равнодушными ко всем общественным вопросам, волнующим его современников.

На самом же деле творчество Толстого, как и всякого иного художника, всецело определялось, конечно, его эпохой и исторической расстановкой социально-классовых сил в эту эпоху<sup>2\*</sup>. Глубокая связь всех произведений Толстого с задачами эпохи и даже со злободневнейшими вопросами современности, связь главным образом полемическая, в настоящее время раскрывается историками литературы<sup>1</sup>. Но эта связь как бы хорошо зашифрована в произведениях Толстого, и для нас, читателей XX в., уясняется лишь путем специальных историко-литературных изысканий<sup>3\*</sup>.

Так, современный читатель «Семейного счастья» (1859 г.) едва ли непосредственно оценит, что это произведение — живой отклик на злободневный в то время «женский вопрос», что оно полемически заострено против «Жорж-зандизма» и тех более крайних воззрений на этот вопрос, с защитой которых выступили представители русской радикальной интеллигенции. В то же время «Семейное счастье» положительно откликается на нашумевшие тогда книги Прудона и Мишле.

И вот пьесы 60-х г.г., именно «Зараженное семейство» и отчасти «Нигилист», и раскрывают нам действительную субъективную оценку Толстым основных социально-идеологических явлений 60-х г.г. Это — памфлет на шестидесятников. Здесь недвусмысленно и резко выражено действительное отношение Толстого к нигилистам, к женскому вопросу, к освобождению крестьян и вольнонаемному труду, к обличительной литературе. Если же мы вспомним, что эти пьесы писались в эпоху создания первых замыслов «Войны и мира», то мы поймем, в какой степени они могут пролить свет на действительную связь этой «исторической эпопеи» с социальной и идеологической борьбой 60-х годов! В этих комедиях 63 г. мы видим, как отталкивается Толстой от современности, от ее взбудораженного социального строя, от современных людей и от современной постановки основных вопросов мирозерцания, отталкивается на пороге создания своей исторической эпопеи. В этом историко-литературная ценность «Зараженного семейства».

Основная тема этой пьесы — «женский вопрос» (в этом отношении она комментарий к «Семейному счастью»). Но вокруг жен-

---

<sup>1</sup> Очень много в этом отношении дает книга Б. М. Эйхенбаума: «Лев Толстой». Книга I. Пятидесятые годы. «Прибой», 1928 г.

ского вопроса сгруппированы и все остальные злободневные темы 60-х г.г. В итоге перед нами картина разрушения патриархального семейства и патриархальных отношений. Новые люди и новые идеи проникают в дом помещика Прибышева и заражают его самого и семью. Общественное движение 60-х г.г. Толстой изображает как какую-то эпидемию. Биограф Толстого П. И. Бирюков, боясь ошибиться, как он сам пишет, в трудной оценке отношения Толстого к эпохе 60-х г.г., запросил его самого об этом. И получил следующий ответ:

«Что касается до моего отношения тогда к возбужденному состоянию всего общества, то должен сказать (и это моя хорошая или дурная черта, но всегда мне бывшая свойственной), что я всегда противился невольно влияниям извне, эпидемическим, и что если тогда я был возбужден и радостен, то своими особенными, личными, внутренними мотивами, теми, которые привели меня к школе и общению с народом»<sup>2</sup>.

Жизнь по Толстому протекает и должна протекать в своих вечных природных патриархальных формах. «Убеждения» и «идеи» не способны ее изменить: это лишь поверхностный налет, за которым скрываются элементарные природные и нравственные влечения. Так называемые «убеждения» только заслоняют от людей реальные отношения. Герой «Зараженного семейства» помещик Прибышев, закоренелый крепостник, пытается усвоить все новые воззрения и быть современным человеком; он обманывает себя самого и старается вопреки своей натуре и хозяйственной очевидности убедить себя в том, что все новое гораздо лучше старого.

Было бы, конечно, грубою ошибкой думать, что Толстой во всем сочувствует крепостнику Прибышеву. Но Толстой понимает его, как откровенного крепостника, как он понимает и крестьян, не желающих работать на барина и старающихся вырвать у него как можно больше земли и льгот. Ему противны лишь так называемые «убеждения», которые, по его мнению, лишь искажают здоровое и трезвое практическое понимание вещей. Толстой не был крепостником; он понимал освобождение крестьян как необходимость и притом как положительную прогрессивную историческую необходимость, но он не принимал тех новых капиталистических отношений, которые неизбежно должны были прийти на место разрушенных феодальных. Ему казалось, что мужик и помещик смогут выработать на почве общего труда и общих хозяйственных интересов

<sup>2</sup>См. Бирюков. «Биография Льва Ник. Толстого», т. I. Госиздат. М. — Л.-д. 1923 г., стр. 198.



такие формы взаимоотношений, которые носили бы прежний патриархальный характер и в то же время были бы хозяйственно продуктивны<sup>3</sup>. Такие же патриархальные отношения Толстой хочет сохранить и в семье и в этом духе разрешает злободневный женский вопрос. Но действительность не могла не противоречить этим воззрениям Толстого. Новые капиталистические отношения вступали в силу, рассеивая все иллюзии, и чтобы найти адекватные формы воплощения своим патриархальным идеалам, Толстой должен был обратиться к жизни отцов и дедов, к семейной хронике.

Изображение людей и идеологического движения 60-х г.г. в «Зараженном семействе» — грубый памфлет. Здесь не место входить в историко-литературный анализ его<sup>4\*</sup>. Нам важно лишь указать значение этой комедии для понимания социальной направленности творчества Толстого. Для историка литературы становятся яснее и осязательнее те социальные оценки, которыми пронизаны и организованы «вечные» образы «Войны и мира».

«Сцены о пане, который обнищал» как бы связывают драматическое творчество 60-х г.г. с художественными исканиями Толстого после кризиса. Это — первая попытка драматизовать притчу. С идеологической же точки зрения это как бы первое предвосхищение темы ухода. (Здесь — не добровольного.) Правда, тут еще и в помине нет будущего социально-этического радикализма Толстого. Обнищавший пан становится снова богатым паном и делается только добрее и скромнее.

## II

Все пьесы, написанные Толстым после кризиса, в свою очередь распадаются на две группы. «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «От ней все качества» могут быть названы народными драмами. Как по своему языку, так и по основному идеологическому заданию они непосредственно примыкают, с одной стороны, к народным рассказам Толстого, а с другой — к его социально-этической и религиозной проповеди. «Петр Мытарь», «Живой труп» и «И свет во тьме светит» объединены общей для них темой ухода, темой глубоко автобиографической. Героя-крестьянина в этой группе сменяет герой, принадлежащий к привилегированным классам, чувствующий все зло своего положения и своей жизни и пытающийся радикально порвать со своей средой. Если народные

---

<sup>3</sup> Таковы и убеждения Константина Левина, который воплощает хозяйственные и идеологические искания самого Толстого.

драмы стремятся, как к своему пределу, к мистерии («Власть тьмы»), то драмы последней группы стремятся к трагедии (особенно «И свет во тьме светит»).

«Власть тьмы» обычно считается подлинно крестьянской драмой. И сам Толстой говорил, что он хотел написать драму для народного театра и думал, что ее будут давать на балаганах<sup>4</sup>. И действительно, драма Толстого во многих отношениях заслуживает эпитета «крестьянская драма». Однако было бы ошибкою думать, что изображение крестьян и их мира не проникнуто элементами не крестьянской идеологии. Изображение крестьян и крестьянской жизни дано в свете идеологических исканий самого Толстого, а эти искания далеко не являются чистым и беспримесным идеологическим выражением классовых стремлений самого крестьянства (той или иной его группы, конечно).

При анализе этой драмы прежде всего поражает следующая ее особенность: крестьянский мир, его социально-экономический строй и его быт кажутся в драме чем-то абсолютно неподвижным и неизменным. Они, действительно, — лишь неподвижный фон для «душевного дела» героев. Деревенский быт Толстому служит лишь для конкретизации «общечеловеческой» и «вневременной» борьбы добра со злом, света с тьмою. Социально-экономический строй и крестьянский быт — вне действия драмы; они не создают конфликтов, движения, борьбы — они, как постоянное давление атмосферы, вовсе не должны ощущаться. Зло, тьма зарождаются в индивидуальной душе, в душе же и разрешаются<sup>5\*</sup>. Сютаевское «все в тебе» положено в основу конструкции этой драмы<sup>6\*</sup>. Капиталистического разложения деревни, борьбы с кулаком-миродом<sup>7\*</sup> и с чиновником, безземелья, ужасов гражданского бесправия — всего этого и в помине нет в драме Толстого. Но именно этим жила деревня 80-х годов. И именно об этом писали в 70-х и особенно в 80-х г.г. писатели-народники, правда, по-своему идеализируя и искажая эти действительно кровные темы крестьянской жизни, перетолковывая их в духе своей народнической идеологии. Может быть, Толстой и нарочито противопоставляет в этой драме свою деревню деревне народнической литературы, «Власть тьмы» — «Власти земли» (очерк Глеба Успенского), народническому примату с о ц и а л ь н о -этического — свой примат и н д и в и д у а л ь н о -этического, идеям земли и общины — идею бога и индивидуальной совести.

<sup>4</sup> См. «Из воспоминаний С. А. Толстой». «Толстовский Ежегодник» 1912 г., стр. 19.

«Власть тьмы» в понимании Толстого это, конечно, менее всего власть невежества, порожденного экономическим и политическим гнетом, власть исторически сложившаяся и потому исторически же упразднимая. Нет, Толстой имеет в виду вечную власть зла над индивидуальной душой, которая однажды согрешила: один грех неизбежно влечет за собой другой грех — «Коготок увяз — всей птичке пропасть». И победить эту тьму может только свет индивидуальной совести. Поэтому драма его по своему замыслу является мистерией; поэтому-то и социально-экономический строй и крестьянский быт и великолепный, глубоко индивидуализованный крестьянский язык являются лишь неподвижным, неизменным фоном и драматически мертвой оболочкой для внутреннего душевного дела героев. Подлинные движущие силы крестьянской жизни, определяющие и крестьянскую идеологию, нейтральны, выключены из действия драмы.

Не даром носителем света в драме является полуюродивый старик Аким. Это — пролетаризующийся крестьянин: хозяйство его разваливается, кормится он главным образом отхожим промыслом (чистит в городе клозеты); он уже почти порвал с интересами земли и крестьянского мира и находится где-то между деревней и городом. Он деклассирован, это почти юродивый странник, один из тех, которые в жизни Толстого сыграли не малую роль и каких он не мало встречал на дороге у Ясной Поляны. Все это крестьяне, порвавшие с реальными интересами крестьянства, но не примкнувшие ни к какому иному классу или группе. Они, правда, сохранили еще крестьянскую закваску в своей идеологии, но лишенная реальной динамической почвы эта идеология вырождается в неподвижную и косную религию внутреннего дела, чисто отрицательную и враждебную жизни. Именно образ такого юродивого странника, хотя бы и прикрепленного, как Алеша Горшук, к чужому дому, все более и более становится в центре идеологии Толстого. Таким образом то центральное идеологическое ядро, которое организует «Власть тьмы» и словесным носителем которого является Аким, вовсе не крестьянское. Это — идеология деклассирующегося, порывающего с классом, вышедшего из реального потока противоречивого классового становления человека. Есть в ней и оттенки идеологии «кающегося дворянина» (термин Михайловского) и оттенки идеологии мятущейся городской интеллигенции, есть, наконец, и оттенки идеологии пролетаризующегося крестьянина, глубоко уловленные Толстым. Эта идеология и легла в основу «Власти тьмы».

Здесь необходимо отметить следующее. В религиозном мировоззрении Толстого нужно учитывать борьбу двух начал. Одно начало по своему идеологическому содержанию и по своей классовой природе близко к европейскому, протестантскому (кальвинистическому) сектантству с его благословением даров земных, с его освящением продуктивного труда, благосостояния и хозяйственного роста. Другое начало глубоко родственно восточному сектантству, особенно различным буддийским сектам с их бродяжничеством, с их враждой ко всякой собственности и ко всякой внешней деятельности. Если первое начало роднит Толстого с крепким крестьянином-домостроителем в Европе и особенно с фермером-колонизатором в Америке, то второе начало роднит его с Китаем и с Индией. Оба эти начала борются в мировоззрении Толстого, но побеждает последнее, восточное, бездомное. Если в 70-х г.г. тот крестьянин, на которого ориентировался Толстой, был крепкий хозяин-домостроитель, если в 1870 г. Толстой собирался писать роман о современном Илье Муромце, если позже, в 1877 г., он проектировал крестьянский роман о переселенцах, колонизирующих обширные восточные земли, и хотел изобразить в нем «мысль народа» в смысле силы завладевающей<sup>5</sup>, то мы видим, что в 1886 г. Толстой строит народную драму вовсе не на этой «силе завладевающей». Аким, если бы ему пришлось окончательно порвать со своей деревней, никогда не стал бы колонизатором новых земель, — он стал бы бездомным юродивым странником по большим дорогам России.

Игнорировать эти два начала и их борьбу в религиозной идеологии Толстого нельзя. Поэтому и толстовство — явление сложное: оно может быть как кулацкой, так и «бездомной» (можно, пожалуй, сказать — люмпен-пролетарской) природы. Одни усваивают у Толстого его протестантские активные моменты, но отказываются от его восточного радикализма и неделанья. Другие, наоборот, тяготеют к восточной стихии в его учении. И последние правильнее понимают позднего отошедшего от жизни Толстого.

В «Плодах просвещения» мы видим как бы снова победу протестантского, можно сказать, пуританского начала идеологии Толстого. Крепкий мужик-хозяин с его тягой к земле, мужик реальных земных дел нужен для противопоставления фиктивной выдуманной жизни бар. Не внутреннее дело индивидуальной совести, а вопросы земли и хозяйственного роста («сила завладевающая») создает

<sup>5</sup> См. Дневник С. А. Толстой 1860-1891. Изд. Сабашниковых 1928 г., стр. 30.

контрастную параллель к спиритической свистопляске просвещенных городских бар. Мужик именно как производитель материальных благ нужен здесь как контраст к бесплодному паразитизму господ.

Последние три драмы Толстого посвящены «теме ухода». «Петр Мыггарь», продающий себя самого как раба, чтобы отдать все, что у него есть (всей собственности ему не позволяет отдать семья), барин Федя Протасов, увидевший ложь окружающей жизни («А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно...») и ставший «живым трупом», чтобы не мешать чужой жизни и, наконец, Николай Иванович Сарыпцов, переживающий трагедию неосуществимого ухода от семьи и из дому, воплощают одну и ту же идею невозможности какой бы то ни было активной деятельности в существующих социальных условиях и в то же время идею отрицания какой бы то ни было реальной внешней борьбы за изменения этих социальных условий. Все они решают проблему индивидуального выхода из зла, личного неучастия в нем. Они, как Петр Мыггарь, готовы были бы скорее продать себя самих как рабов, чем вступить в реальную борьбу за уничтожение всякого рабства. Не объективные противоречия самой действительности определяют здесь драму, а противоречия личного индивидуального положения порывающего со своим классом индивида. И тот путь, на который они хотят вступить и который может избавить их лично от участия в социальном зле, — та же большая дорога восточного скитальца-аскета.

# ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Прошло уже более десяти лет со времени окончания «Анны Карениной» (1877 г.), когда началась работа Толстого над его последним романом — «Воскресение» (1890 г.). В это десятилетие совершился так называемый «кризис» Толстого, кризис его жизни, идеологии и художественного творчества. Толстой отказался от собственности (в пользу семьи), признал ложными свои прежние убеждения и взгляды на жизнь, отказался от своих художественных произведений.

Очень остро, именно как «кризис Толстого», воспринималась вся эта ломка мировоззрения и жизни современниками писателя. Но теперь наука смотрит на это иначе<sup>8\*</sup>. Теперь мы знаем, что основы этого переворота были заложены уже в раннем творчестве Толстого, что уже тогда, в 50-х и 60-х годах, отчетливо намечались те тенденции, которые в 80-х годах нашли свое выражение в «Исповеди», в народных рассказах, в религиозно-философских трактатах и в радикальной ломке жизненного строя. Но мы знаем также, что этот перелом нельзя понимать только как событие личной жизни Л. Толстого: перелом был подготовлен и стимулирован теми сложными социально-экономическими и идеологическими процессами, которые совершались в русской общественной жизни и которые требовали от художника, сложившегося в иную пору, изменения всей творческой ориентации. В восьмидесятые годы и произошла социальная переориентация и художественного творчества Толстого. Она была неизбежным ответом на изменившиеся условия эпохи.

Мировоззрение Толстого, его художественное творчество и самый стиль его жизни всегда, уже с первых его литературных выступлений, носили характер оппозиции господствующим направлениям современности. Он начал как «воинствующий архаист», как защитник традиций и принципов XVIII века, Руссо и ранних сентименталистов. Сторонником отживших начал он был и как защитник патриархально-помещичьего строя с его крепостною основой и как непримиримый враг наступающих новых либерально-

буржуазных отношений. Для Толстого 50-х и 60-х годов даже такой представитель дворянской литературы, как Тургенев, казался слишком демократичным. Патриархально организованное поместье, патриархальная семья и все те человеческие отношения, которые развивались в этих формах, отношения полундеализованные и лишенные какой-то последней исторической конкретности, находились в центре идеологии и художественного творчества Толстого.

Как реальная социально-экономическая форма, патриархальное поместье находилось в стороне от большой дороги истории. Но Толстой не стал сентиментальным бытописателем догорающей жизни феодально-помещичьих гнезд. Если романтика умирающего феодализма и вошла в «Войну и Мир», то, конечно, не она задает тон этому произведению. Патриархальные отношения и вся связанная с ними у Толстого богатая симфония образов, переживаний и чувств, вместе с особым пониманием природы и ее жизни в человеке, в его творчестве с самого начала служили лишь той полуреальной, полу-символической канвой, в которую рукой художника сама эпоха вплетала нити иных социальных миров, иных отношений. Толстовская усадьба — это не косный мир реального помещика-крепостника, мир, враждебно замкнувшийся от наступающей новой жизни, слепой и глухой ко всему в ней. Нет, это — не лишенная некоторой условности позиция художника, куда свободно проникают иные социальные голоса эпохи 60-х годов, этой самой многоголосой и напряженной эпохи русской идеологической жизни. Только от такой полу-стилизованной феодальной усадьбы творческий путь Толстого мог неуклонно вести к крестьянской избе. Поэтому и критика наступающих капиталистических отношений и всего того, что сопутствует этим отношениям в человеческой психологии и в угодливой идеологической мысли, в творчестве Толстого, с самого начала, имела под собой более широкий социальный базис, чем крепостническое поместье. И другая сторона толстовского художественного мира — положительное изображение телесно-душевной жизни людей, та буйная радость жизни, которая проникает собой все творчество Толстого до кризиса, — была в значительной степени выражением тех новых общественных сил и отношений, которые в эти годы бурно прорвались на арену истории<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Поэтому Толстой, во многом близкий славянофилам, был в то же время и понятен и близок (более близок, чем Тургенев) разночинной интеллигенции 50-60 годов, Чернышевскому, Некрасову и др., умевшим прослышать в его творчестве родственные социальные тона.

Такова была сама эпоха. Умирающему крепостническому строю противостоял еще слабо дифференцированный идеологический мир новых общественных групп. Капитализм еще не умел расставить социальные силы по своим местам, их идеологические голоса еще смешивались и многообразно переплетались, особенно в художественном творчестве. Художник в то время мог иметь широкий социальный базис, уже таящий в себе внутренние противоречия, но еще латентные, нераскрывшиеся, как они еще не раскрылись до конца в самой экономике эпохи. Эпоха нагромождала противоречия, но ее идеология, в особенности художественная, во многом оставалась еще наивной, так как противоречия еще не раскрылись, не актуализовались.

На этом широком, еще не дифференцированном, еще скрыто противоречивом социальном базисе и выросли монументальные художественные произведения Толстого, полные тех же внутренних противоречий, но наивные, не сознающие их и потому титанически богатые, насыщенные социально-разнородными образами, формами, точками зрения, оценками. Такова эпопея Толстого «Война и Мир», таковы все его повести и рассказы, такова еще и «Анна Каренина».

Уже в 70-х годах началась дифференциация. Капитализм укладывался, с жестокою последовательностью расставляя социальные силы по своим местам, разобидая идеологические голоса, делая их более четкими, возводя резкие грани. Этот процесс обостряется в 80-х и 90-х годах. В это время русская общественность окончательно дифференцируется. Закоренелые дворянско-помещичьи охранители, буржуазные либералы всех оттенков, народники, марксисты взаимно разграничиваются, вырабатывают свою идеологию, которая в процессе обостряющейся классовой борьбы становится все более и более четкой. Творческая личность должна теперь не двусмысленно ориентироваться в этой общественной борьбе, чтобы оставаться творческой.

Тому же внутреннему кризису дифференциации и актуализации скрытых противоречий подвергаются и художественные формы. Эпопея, объединяющая в себе в равном свете художественного приятия мир Николая Ростова и мир Платона Каратаева, мир Пьера Безухова и мир старого князя Болконского, или роман, где Левин, оставаясь помещиком, находит успокоение от своих внутренних тревог в мужицком боге, — к 90-м годам уже не возможны. Все эти противоречия так же раскрылись и обострились в самом творчестве, изнутри разрывая его единство, как они раскры-



лись и обострились в объективной социально-экономической действительности.

В процессе этого внутреннего кризиса как самой идеологии Толстого, так и его художественного творчества начинаются попытки ориентировать их на патриархального крестьянина. Если той позицией, с которой совершалось отрицание капитализма и давалась критика всей городской культуры, была до сих пор полуусловная позиция старозаветного помещика, то теперь это — позиция старозаветного и тоже лишенного какой-то последней исторической конкретности крестьянина. Все те элементы мировоззрения Толстого, которые с самого начала тяготели сюда, к этому второму полюсу феодального мира — крестьянину, и которые наиболее радикально и непримиримо противостояли всей окружающей социально-политической и культурной действительности, теперь завладевают всем мышлением Толстого, заставляя его беспощадно отвергать все несовместимое с ними. Толстой — идеолог, моралист, проповедник сумел перестроить себя на новый социальный лад и стал, по слову В. И. Ленина, выразителем многомиллионной крестьянской стихии. «Толстой, говорит Ленин, велик как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России. Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, вредных как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как к р е с т ь я н с к о й , буржуазной революции. Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции»<sup>2</sup>.

Но если такая радикальная социальная переориентация на крестьянина могла осуществиться в отвлеченном мировоззрении Толстого как мыслителя и моралиста, то в художественном творчестве дело обстояло и сложнее и труднее. И не даром с конца 70-х годов художественное творчество начинает отступать на задний план сравнительно с моральными и религиозно-философскими трактатами. Отказавшись от своей старой художественной манеры, Толстой так и не сумел выработать новых художественных форм, адекватных его изменившейся социальной направленности. 80-е и 90-е годы в творчестве Толстого — годы напряженного искания крестьянских форм литературы.

---

<sup>2</sup> «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908). «О Толстом». Литературно-критический сб.-к. Госиздат. М. — Л.-д. 1928 г. Стр. 5.

Крестьянская изба с ее миром и с ее точкой зрения на мир с самого начала была в произведениях Толстого, но она была здесь эпизодом, появлялась лишь в крутозоре героев иного социального мира, или выдвигалась как второй член антитезы, художественного параллелизма («Три смерти»). Крестьянин здесь — в крутозоре помещика и в свете его, помещика, исканий. Сам он не организует произведения. Более того, постановка крестьянина в произведениях Толстого такова, что он не может быть носителем сюжета, действия. Крестьяне — предмет интереса и идеальных стремлений художника и его героев, но не организующий центр произведений. В октябре 1877 г. С. А. Толстая записала следующее характерное признание Льва Николаевича: «Крестьянский быт мне особенно труден и интересен, а как только я описываю свой — тут я как дома»<sup>3</sup>.

Идея крестьянского романа занимала Толстого давно. Еще до «Анны Карениной» Толстой в 1870 г. собирался писать роман, героем которого должен был быть «Илья Муромец», по происхождению мужик, но с университетским образованием, т. е. Толстой хотел создать тип крестьянина-богатыря в духе народной эпопеи<sup>4</sup>. В 1877 г., во время окончания «Анны Карениной», С. А. Толстая записывает следующие слова Льва Николаевича:

«Ах, скорей, скорей бы кончить этот роман (т. е. «Анну Каренину») и начать новое. Мне теперь так ясна моя мысль. Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так в «Анне Карениной» я люблю мысль с е м е й н у ю , в «Войне и мире» любил мысль н а р о д н у ю , вследствие войны 12-го года; а теперь мне так ясно, что в новом произведении я буду любить мысль русского народа в смысле с н л ы з а в л а д е - в а ю щ е й »<sup>5</sup>.

Здесь имеется в виду новая концепция романа о декабристах, который должен стать теперь именно крестьянским романом. Мысль Константина Левина, что историческая миссия русского крестьянства — в колонизации бесконечных азиатских земель<sup>6</sup>, должна была, повидимому, лечь в основу нового произведения. Это историческое дело русского мужика осуществляется исключительно в формах земледелия и патриархального домостроительства.

<sup>3</sup> См. *Дневник Софии Андреевны Толстой 1860-1891*. Изд. Сабашниковых. 1928 г. Стр. 40.

<sup>4</sup> См. там же, стр. 30.

<sup>5</sup> См. там же, стр. 37.

<sup>6</sup> См. «Анна Каренина», часть 7-ая гл. III. Изд. Гиз. 1928 г. II т. Стр. 209.

ва. По замыслу Толстого один из декабристов попадает в Сибирь к крестьянам-переселенцам. В этом замысле — уже не бездейственный образ Платона Каратаева в кругозоре Пьера, а скорее Пьер в кругозоре подлинного исторического деятеля-мужика. История — это не «14 декабря», и не на Сенатской площади, — история — в переселенческом движении обиженных барином крестьян. Но этот замысел Толстого остался не выполненным. Было написано лишь несколько отрывков<sup>7</sup>.

Другой подход к решению той же задачи создания крестьянской литературы осуществлен Толстым в его «народных рассказах», рассказах не столько о крестьянах, сколько для крестьян. Здесь Толстому действительно удалось нащупать какие-то новые формы, правда, связанные с традицией фольклорного жанра, именно народной притчи, но глубоко оригинальные по своему стилистическому выполнению. Но эти формы возможны только в малых жанрах. От них не было пути ни к крестьянскому роману, ни к крестьянской эпике.

Поэтому Толстой все более и более отходит от литературы и отликает свое мировоззрение в формы трактатов, публицистических статей, в сборники изречений мыслителей («На каждый день») и т. п. Все художественные произведения этого периода («Смерть Ивана Ильича», «Крейцеров соната» и др.) написаны в его старой манере, но с резким преобладанием критического, разоблачающего момента и отвлеченного морализирования. Упорная, но безнадежная борьба Толстого за новую художественную форму, кончающаяся повсюду победой моралиста над художником, налагает свою печать на все эти произведения.

В эти годы напряженной борьбы за социальную переориентацию художественного творчества рождается и замысел «Воскресения», и медленно, трудно, с кризисами, тянется работа над этим последним романом.

Построение «Воскресения» резко отличается от построения предшествующих романов Толстого. Мы должны отнести этот последний роман к особой жанровой разновидности. «Война и мир» — роман семейно-исторический (с уклоном в эпическое). «Анна Каренина» — семейно-психологический; «Воскресение» нужно обозначить как роман социально-идеологический. По своим жанровым признакам он относится к той же группе, что и роман Чернышевского «Что делать?» или Герцена — «Кто виноват?», а в западно-европейской литературе — романы

<sup>7</sup> Опубликовано четыре отрывка. См. III т. настоящего издания\*.

Жорж Санд<sup>10\*</sup>. В основе такого романа лежит идеологический тезис о желанном и должном социальном устройстве. С точки зрения этого тезиса дается принципиальная критика всех существующих общественных отношений и форм. Эта критика действительности сопровождается или перебивается и непосредственными доказательствами тезисов в форме отвлеченных рассуждений или проповеди, а иногда попытками изображения утопического идеала.

Таким образом, организующим началом социально-идеологического романа является не быт социальных групп, как в социально-бытовом романе, и не психологические конфликты, порождаемые определенными общественными отношениями, как в социально-психологическом романе, а некоторый идеологический тезис, выражающий социально-этический идеал, в свете которого и дается критическое изображение действительности.

В согласии с этими основными особенностями жанра роман «Воскресение» складывается из трех моментов: 1) принципиальной критики всех наличных общественных отношений, 2) изображения «душевного дела» героев, т. е. нравственного воскресения Нехлюдова и Катюши Масловой и 3) отвлеченного развития социально-нравственных и религиозных воззрений автора.

Все эти три момента были и в предшествующих романах Толстого, но там они не исчерпывали построения и отступали на задний план перед другими — основными, организующими моментами, перед положительным изображением душевно-телесной жизни в полу-идеализованных условиях патриархально-помещичьего и семейного уклада и перед изображением природы и природной жизни. Всего этого уже и в помине нет в новом романе. Вспомним критическое восприятие Константином Левиным городской культуры, бюрократических учреждений и общественной деятельности, его душевный кризис и искания им смысла жизни. Как невелик удельный вес всего этого в целом романа «Анна Каренина»! А между тем именно на этом и только на этом построен весь роман «Воскресение».

В связи с этим находится и композиция романа. Она чрезвычайно проста по сравнению с предшествующими произведениями. Там было несколько самостоятельных центров повествования, соединенных между собою прочными и существенными сюжетно-прагматическими отношениями. Так, в «Анне Карениной»: мир Облонских, мир Каренина, мир Анны и Вронского, мир Щербацких и мир Левина изображаются, так сказать, изнутри с одинаковой тщательностью и подробностью. И только второстепенные персонажи изображены в крутозоре других героев, одни — в

крутозоре Левина, другие — Вронского или Анны и т. д. Но даже такие, как Кознышев, иногда сосредоточивают вокруг себя самостоятельное повествование. Все эти миры теснейшим образом связаны и сплетены между собою семейными узами и иными существенными прагматическими отношениями. В «Воскресении» повествование сосредоточено лишь вокруг Нехлюдова и отчасти Катюши Масловой, все остальные персонажи и весь остальной мир изображаются в крутозоре Нехлюдова. Все эти персонажи романа, кроме героя и героини, ничем между собою не связаны и объединяются лишь внешне тем, что приходят в соприкосновение с посещающим их, хлопочущим о своем деле Нехлюдовым.

Роман — это вереница освещенных резким критическим светом образов социальной действительности, соединенных нитью внешней и внутренней деятельности Нехлюдова; увенчивают роман отвлеченные тезисы автора, подкрепленные евангельскими цитатами.

Первый момент романа — критика социальной действительности — бесспорно самый важный и значительный. Этот момент имеет и наибольшее значение для современного читателя. Критический охват действительности очень широк, шире, чем во всех других произведениях Толстого: московская тюрьма (Бутырки), пересыльные тюрьмы России и Сибири, суд, сенат, церковь и богослужение, великосветские салоны, бюрократические сферы, средняя и низшая администрация, уголовные преступники, сектанты, революционеры, либеральные адвокаты, либеральные и консервативные судебные деятели, бюрократы-администраторы крупных, средних и мелких калибров от министров до тюремных надзирателей, светские и буржуазные дамы, городское мещанство и, наконец, крестьяне — все это вовлечено в критический крутозор Нехлюдова и автора. Некоторые социальные категории, как, например, революционная интеллигенция и революционер-рабочий, здесь впервые появляются в художественном мире Толстого.

Критика действительности у Толстого, как и у его великого предшественника XVIII в. — Руссо, есть критика всякой социальной условности, как таковой, надстроенной человеком над природой, и потому эта критика лишена подлинной историчности.

Открывается роман широкой обобщающей картиной подавляющего внешнюю природу и природу в человеке города. Строительство города и городской культуры изображается как старание нескольких сот тысяч людей, собравшихся в одно место, изуродовать ту землю, на которой они сжались, забить ее камнями, чтобы

ничего не росло на ней, счищать всякую пробивающуюся травку, дымить каменным углем и нефтью, обрезать деревья, выгонять всех животных и птиц. И наступившая весна, оживившая все же не до конца изгнанную природу, не способна пробиться сквозь толщу социальной лжи и условности, которую городские люди сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом, чтобы обманывать и мучить себя и других.

Эта широкая и чисто философская картина городской весны, борьбы доброй природы и злой городской культуры, по своей широте, лапидарной силе и парадоксальной смелости не уступает сильнейшим страницам Руссо. Эта картина задает тон всем последующим разоблачениям человеческих выдумок: тюрьмы, суда, светской жизни и т. д. Как и всегда у Толстого, от этого широчайшего обобщения повествование сразу переходит к мельчайшей детализации с точным регистрированием малейших жестов, случайнейших мыслей, ощущений и слов людей. Эта особенность — резкий и непосредственный переход от широчайшей генерализации к мельчайшей детализации — присуща всем произведениям Толстого. Но в «Воскресении» она проявляется, может быть, резче всего, благодаря тому, что обобщения здесь абстрактнее, философичнее, а детализация мельче и суше.

Наиболее подробно и глубоко разработана в романе картина суда; посвященные ей страницы — наиболее сильные в романе. Остановимся на этой картине.

Евангельские цитаты, избранные эпитафией к первой части романа, раскрывают основной идеологический тезис Толстого: недопустимость какого бы то ни было суда над человеком. Этот тезис оправдывается прежде всего основным сюжетным положением романа: Нехлюдов, оказавшийся в законном порядке присяжным заседателем в процессе Масловой, т. е. судьей Катюши, на самом деле является виновником ее гибели. Картина суда по замыслу Толстого должна показать непризванность и всех остальных судей: председателя, с его бицепсами, хорошим пищеварением и любовной связью с гувернанткой, и аккуратного члена, с его золотыми очками и с дурным настроением из-за ссоры с женой, под влиянием которого он действует в суде, и добродушного члена с катарром желудка, и товарища прокурора с тупым честолюбием карьериста, и присяжных заседателей, с их мелким тщеславием, глупым самодовольством, бестолковой и претенциозной болтливостью. Нет призванных судей и не может их быть, ибо суд сам по себе, каков бы он ни был, есть злая и лживая выдумка людей. Бессмысленна и лжива вся процедура суда, весь этот фетишизм фор-

мальностей и условностей, под которыми безнадежно погребается подлинная природа человека.

Так говорит нам Толстой-идеолог. Но созданная им поразительная художественно картина суда говорит нам и нечто другое.

Чем является вся эта картина? Ведь это суд над судом, и суд убедительный и призванный, суд над барином Нехлюдовым, над бюрократами-судьями, над мещанами присяжными, над сословно-классовым строем и порожденными им лживыми формами «правосудия»! Вся созданная Толстым картина является убедительным и глубоким социальным осуждением сословно-классового суда в условиях русской действительности 80-х годов. Такой социальный суд возможен и не лжив, и самая идея суда — не морального над абстрактным человеком, а социального суда над эксплуататорскими общественными отношениями и их носителями: эксплуататорами, бюрократами и пр., — становится еще яснее и убедительнее на фоне данной Толстым художественной картины.

Произведения Толстого вообще глубоко проникнуты пафосом социального суда, но его отвлеченная идеология знает только моральный суд над самим собою и социальное непротивление. Это одно из глубочайших противоречий Толстого, преодолеть которое он не мог, и оно особенно ярко обнаруживается в разобранном нами подлинном социальном суде над судом. История с ее диалектикой, с ее относительным историческим отрицанием, в котором уже содержится и утверждение — совершенно чужда мышлению Толстого. Поэтому его отрицание суда, как такового, становится абсолютным, а потому и безысходным, не диалектическим, противоречивым. Его художественное видение и изображение мудрее, и, отрицая сословно-классовый бюрократический суд, Толстой утверждает иной — социальный, трезвый и не формальный суд, где судит само общество и во имя общества.

Разоблачение подлинного смысла или, вернее, подлинной бессмыслицы всего совершающегося на суде достигается Толстым определенными художественными средствами, правда, не новыми в «Воскресении», а характерными и для всего его предшествующего творчества. Толстой изображает то или иное действие как бы с точки зрения человека, впервые его видящего, не знающего его назначения и потому воспринимающего внешнюю сторону этого действия со всеми его материальными деталями. Описывая действие, Толстой тщательно избегает всех тех слов и выражений, которыми мы привыкли осмысливать данное действие.

С этим приемом изображения тесно связан другой, дополняющий его и потому всегда сочетающийся с ним: изображая внешнюю сторону того или иного социально-условного действия, например, присяги, выхода суда, произнесения приговора и т. п., Толстой показывает нам переживания совершающих эти действия лиц. Эти переживания всегда оказываются не соответствующими действию, лежащими совсем в иной сфере, в большинстве случаев — в сфере грубо житейской или душевно-телесной жизни. Так, один из членов суда, важно всходя на судейское возвышение при всеобщем вставании, с сосредоточенным видом считает шаги, загадав, поможет ли ему новое средство вылечить от катарра желудка. Благодаря этому действие как бы отделяется от самого человека и его внутренней жизни и становится какой-то механической, независимой от людей, бессмысленной силой.

Наконец, с этими двумя приемами сочетается третий: Толстой все время показывает, как этой механизированной, отрешенной от человека и обесмысленной социальной формой люди начинают пользоваться в своих лично-корыстных или мелко-тищеславных целях. Вследствие этого за внутренне мертвую форму держатся, охраняют и защищают ее, конечно, те, кому она выгодна. Так, члены суда, занятые мыслями и ощущениями, совершенно не соответствующими торжественной процедуре суда и своим расшитым золотом мундирам, испытывают тищеславное удовольствие от сознания своей внушительности и, конечно, весьма ценят доставляемые их положением выгоды.

Сходным образом построены и все другие разоблачающие картины, в том числе и знаменитая картина богослужения в тюрьме.

Разоблачая условность и внутреннюю бессмысленность церковных обрядов, светских церемоний, административных форм и пр., Толстой также приходит к абсолютному отрицанию всякой социальной условности, какова бы она ни была. И здесь его идеологический тезис лишен всякой исторической диалектики. На самом деле его художественные картины разоблачают лишь дурную условность, утратившую свою социальную продуктивность и сохраняемую господствующими группами в интересах классового угнетения. Но ведь социальная условность может быть и продуктивной и служить необходимым условием общения. Ведь условным социальным знаком в конце концов является и человеческое слово, которым так мастерски владеет Толстой.

Толстовский нигилизм, распространяющий свое отрицание на всю человеческую культуру, как на условную и выдуманную людьми, есть результат того же непонимания им исторической



диалектики, погребаящей мертвых только потому, что на их место пришли живые. Толстой видит только мертвых, и ему кажется, что поле истории останется пустым. Взгляд Толстого прикован к тому, что разлагается, что не может и не должно остаться; он видит только эксплуататорские отношения и порожденные ими социальные формы. Те же положительные формы, которые вызревают в стане эксплуатируемых, организуемых самой эксплуатацией, он не видит, не чувствует и не верит им. Он обращается со своею проповедью к самим эксплуататорам. Поэтому его проповедь неизбежно должна была принять чисто отрицательный характер: форму категорических запретов и абсолютных недиалектических отрицаний<sup>8</sup>.

Этим объясняется и то изображение, тоже критическое и разоблачающее, какое он дает в своем романе революционной интеллигенции и представителю рабочего движения. И в этом мире он видит только дурную условность, человеческую выдумку, видит то же расхождение между внешней формой и внутренним миром ее носителей и то же корыстное и тщеславное использование этой мертвой формы.

Вот как Толстой изображает участницу народовольческого движения Веру Богодуховскую:

«Нехлюдов стал спрашивать ее (Богодуховскую в тюрьме. — М. Б.) о том, как она попала в это положение. Отвечая ему, она с большим оживлением стала рассказывать о своем деле. Речь ее была пересыпана иностранными словами о пропагандировании, о дезорганизации, о группах и секциях и подсекциях, о которых она была, очевидно, вполне уверена, что все знали, а о которых Нехлюдов никогда не слышивал.

Она рассказывала ему, очевидно, вполне уверенная, что ему очень интересно и приятно знать все тайны народовольства. Нехлюдов же смотрел на ее жалкую шею, на редкие спутанные волосы и удивлялся, зачем она все это делала и рассказывала. Она жалка была ему, но совсем не так, как был жалок Меньшов, мужик с своими побелевшими, как картофельные ростки, руками и лицом, без всякой вины с его стороны сидевший в вонючем остроге. Она более всего жалка была той очевидной путаницей, которая была у нее в голове. Она, очевидно, считала себя героиней и рисовалась перед ним, и этим и была особенно жалка ему»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> См. об этом: Плеханов: «Карл Маркс и Лев Толстой» (1911 г.) в указанном сборнике стр. 64 и дальше.

<sup>9</sup> См. настоящий том, стр. 158<sup>11\*</sup>.

Безусловному природному миру мужика Меньшова противопоставляется здесь условный, выдуманный и тщеславный мир революционной деятельности.

Еще более отрицательно изображение революционера-вождя Новодворова, для которого революционная деятельность, положение руководителя партии и самые политические идеи — только материал для удовлетворения своего ненасытного честолюбия.

Революционер-рабочий Маркел Кондратьев, изучающий первый том «Капитала» и слепо верящий в своего учителя Новодворова, в изображении Толстого лишен умственной самостоятельности и фетишистски поклоняется человечески-условному научному познанию.

Так строится у Толстого критика и разоблачение всех условных форм человеческого общения, созданных людьми городской культуры, «чтобы мучить себя и друг друга». Как охранители этих эксплуататорских форм, так и их разрушители — революционеры, по Толстому, одинаково не способны выйти за пределы этого безысходного круга социально-условного, выдуманного, ненужного. Всякая деятельность в этом мире, все равно охраняющая или революционная, одинаково лжива и зла и чужда истинной природе человека.

Что же противопоставляется в романе всему отвергаемому миру социально-условных форм и отношений?

В прежних произведениях Толстого ему противопоставлялась природа, любовь, брак, семья, деторождение, смерть, рост новых поколений, крепкая хозяйственная деятельность. В «Воскресении» ничего этого нет, нет даже смерти с ее подлинным величием. Отвергаемому миру противостоит внутреннее дело героев — Нехлюдова и Катюши, их нравственное воскресение, и чисто отрицательная запретительная проповедь автора.

Как же изображается Толстым душевное дело героев? В последнем романе мы не найдем тех поразительных картин душевной жизни с ее темными стихийными стремлениями, с ее сомнениями, колебаниями, подъемами и падениями, с тончайшими перебоями чувств и настроений, какие развешивал Толстой, изображая внутреннюю жизнь Андрея Болконского, Пьера Безухова, Николая Ростова, даже Левина. Толстой проявляет по отношению к Нехлюдову необычайную сдержанность и сухость. В прежней манере написаны только страницы о молодом Нехлюдове, о его первой юношеской любви к Катюше Масловой. Внутреннее же дело воскресения, собственно, не изображается. Вместо живой душевной действительности дается сухое осведомление о моральном смысле

переживаний Нехлюдова. Автор как бы торопится от живой душевной эмпирики, которая ему теперь не нужна и противна, поскорее перейти к моральным выводам, к формулам и прямо к евангельским текстам. Вспомним запись Толстого в дневнике, где он говорит о своем отвращении к изображению душевной жизни Нехлюдова, особенно его решения жениться на Катюше, и о своем намерении изображать чувства и жизнь своего героя «отрицательно и с усмешкой». Усмешка не удалась Толстому; он не мог отделиться от своего героя; но отвращение ума помешало ему отделиться от изображения его душевной жизни, заставило его засушить свои слова о ней, лишить их подлинной, любовной изобразительности. Повсюду моральный итог переживаний, итог от автора, вытесняет их живое, не поддающееся моральной формуле, бытие.

Так же сухо и сдержанно изображается и внутренняя жизнь Катюши, изображается в словах и тонах автора, а не самой Катюши.

Между тем образу Катюши Масловой предназначалась доминирующая в романе роль. Образ «кающегося дворянина», каким был Нехлюдов, в это время уже представлялся Толстому почти в комическом свете. Не даром он говорил в указанном отрывке из дневника о необходимости «усмешки» в его изображении. Все положительное повествование должно было быть сосредоточено вокруг образа Катюши. Она могла и должна была бросить тень и на самое внутреннее дело Нехлюдова, т. е. на его покаяние, как на «барское дело».

«Ты мной хочешь спастись, — говорит Нехлюдову Катюша, отвергая его предложение жениться на ней. — Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись».

Здесь Катюша глубоко и верно определяет эгоистический корень «кающегося дворянина», его исключительную сосредоточенность на своем «я». Все внутреннее дело Нехлюдова в конце концов своим единственным объектом имеет это «я». Эта сосредоточенность на себе определяет все его переживания, все его поступки, всю его новую идеологию. Весь мир, вся действительность с ее социальным злом, существует для него не сама по себе, а лишь как объект для его внутреннего дела: он ею хочет спастись.

Катюша — не кающаяся, и не только потому, что ей как жертве не в чем каяться, но прежде всего потому, что она и не может и не хочет сосредоточиться на своем собственном внутреннем «я». Она смотрит не в себя, а вокруг себя, в окружающий ее мир.

В дневнике Толстого имеется такая запись:

«(К Коневской). На Катюшу находят, после воскресения уже, периоды, в которые она лукаво и лениво улыбается и как будто

забыла все, что прежде считала истиной: ей просто весело, жить хочется»<sup>10</sup>.

Этот великолепный по своей психологической силе и глубине мотив, к сожалению, остался почти совершенно не развитым в произведении. Но и в романе Катюша не может размазывать своего внутреннего воскресения и сосредоточиться на той чисто отрицательной истине, которую Толстой заставил ее найти. Ей просто жить хочется. Вполне понятно, что Толстой не мог прикрепить к образу Масловой ни идеологии романа, ни своей абсолютно отрицательной критики действительности. Ведь и эта идеология и абсолютно отрицательный (*quasi*-внеклассовый) характер критики выросли именно на почве сосредоточенности на своем «я» «кающегося дворянина». Организующим центром романа должен был стать Нехлюдов; изображение же Катюши и скупое и сухо и строится всецело в свете исканий Нехлюдова.

Переходим к третьему моменту — к идеологическому тезису, на котором построен роман.

Организирующая роль этого тезиса ясна уже из всего предшествующего. В романе нет буквально ни одного образа, который был бы нейтрален по отношению к идеологическому тезису. Просто любоваться людьми и вещами и изображать их ради них самих, как это он умел делать в «Войне и мире» и в «Анне Карениной», в новом романе Толстой себе не разрешает. Каждое слово, каждый эпитет, каждое сравнение подчеркнуто указывает на этот идеологический тезис. Толстой не только не боится тенденциозности, но с исключительною художественною смелостью, даже с вызовом, подчеркивает ее в каждой детали, в каждом слове своего произведения.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить картину пробуждения Нехлюдова, его туалет, утренний чай и т. д. (гл. III), с совершенно аналогичной по содержанию картиной пробуждения Облонского, которой открывается «Анна Каренина».

Там, в картине пробуждения Облонского, каждая деталь, каждый эпитет несли чисто изобразительную функцию: автор просто показывал нам своего героя и вещи, отдаваясь бездумно своему изображению; и сила и сочность этого изображения в том, что автор любит своим героем, его жизнерадостностью и свежестью, любит и окружающими его вещами.

В сцене пробуждения Нехлюдова каждое слово несет не изобразительную функцию, а прежде всего — обличающую, уко-

<sup>10</sup> См. «Дневник», стр. 3412\*.

ряющую или покаянную. Все изображение всецело подчинено этим функциям.

Вот начало этой картины:

«В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подошла с своими конвойными к зданию окружного суда, тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее, лежал еще на своей высокой, пружинной с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папироску»<sup>11</sup>.

Пробуждение «соблазнителя» в комфортабельной спальне на удобной постели прямо противопоставляется здесь тюремному утру Масловой и ее тяжелой дороге в суд. Этим сразу дается тенденциозное направление всему изображению и определяется выбор каждой подробности, каждого эпитета: все они должны служить этому обличающему противопоставлению. Эпитеты к постели: высокая, пружинная, с пуховым тюфяком; эпитеты к рубашке: голландская, чистая, с заутюженными складочками на груди (сколько чужого труда!) — всецело подчинены обнаженно подчеркнутой социально-идеологической функции. Они, собственно, не изображают, а обличают.

И все дальнейшее изображение построено так же. Например: Нехлюдов моет холодной водой свое «мускулистое, обложившееся жиром белое тело»; надевает «чистое выглаженное белье, как зеркало вычищенные ботинки» и т. д. Повсюду тщательно подчеркивается та масса чужого труда, которую поглощает каждая мелочь этого комфорта, подчеркивается словами — «приготовлено», «вычищено»: «приготовлен был душ», «вычищенное и приготовленное на стуле платье», «натертый вчера тремя мужиками паркет» и т. п. Нехлюдов точно одевается в этот чужой затраченный на него труд, вся обстановка его пропитана этим чужим трудом.

Стилистический анализ таким образом обнаруживает повсюду нарочитую подчеркнутую тенденциозность стиля. Стилеобразующее значение идеологического тезиса ясно. Он определяет и все построение романа. Вспомним, как тезис о недопустимости суда человека над человеком определял все приемы изображения судебного заседания. Картина суда, картина богослужения и др. построены как художественные доказательства определенных положений автора. Каждая деталь в них подчинена этому назначению служить доказательством тезиса.

---

<sup>11</sup> См. настоящий том, стр. 1213\*.

Несмотря на эту крайнюю и вызывающе обнаженную тенденциозность, роман вовсе не получился скучно тенденциозным и безжизненным. Свою задачу построить социально-идеологический роман Толстой разрешил с исключительным мастерством. Можно прямо сказать, что «Воскресение» — самый последовательный и совершенный образец социально-идеологического романа не только в России, но и на Западе.

Таково формально-художественное значение идеологического тезиса в построении романа. Каково же содержание этого тезиса?

Здесь не место входить в рассмотрение социально-этического и религиозного мировоззрения Толстого. Поэтому мы коснемся содержания тезиса лишь в немногих словах.

Роман открывается евангельскими текстами (эпиграф) и замыкается ими (чтение Нехлюдовым Евангелия). Все эти тексты должны подкрепить одну основную мысль: недопустимость не только суда человека над человеком, но и недопустимость какой бы то ни было деятельности, направленной на исправление существующего зла. Люди, посланные в мир волею бога — хозяина жизни, как работники, должны исполнять волю своего хозяина. Эта же воля выражена в заповедях, запрещающих какое бы то ни было насилие над своими ближними. Человек может воздействовать только на себя, на свое внутреннее «я» (поиски царства божьего, которое в н у т р и нас), остальное все приложится.

Когда эта мысль на последних страницах романа раскрывается Нехлюдову, ему становится ясно, как победить царствующее вокруг него зло, свидетелем которого он был в течение всего действия романа: победить его можно только н е д е л а н ь е м, н е п р о т и в л е н и е м ему. «Так выяснилась ему теперь мысль о том, что единственное несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя всегда виноватыми перед богом и потому неспособными ни наказать, ни исправлять других людей. Ему ясно стало теперь, что все то страшное зло, которого он был свидетелем в тюрьмах и острогах, и спокойная самоуверенность тех, которые производили это зло, произошло только от того, что люди хотели сделать невозможное дело: будучи злы, исправлять зло... «Да не может быть, чтобы это было так просто», — говорил себе Нехлюдов, а между тем несомненно видел, что, как ни странно это показалось ему сначала, привыкшему к обратному — что это было несомненное и не только теоретическое, но и самое практическое разрешение вопроса. Всегдашнее возражение о том, что

делать с злодеями, неужели так и оставить их безнаказанными? — уже не смущало его теперь»<sup>12</sup>.

Такова идеология Толстого, организующая роман.

Раскрытие этой идеологии не в форме отвлеченных моральных и религиозно-философских трактатов, а в условиях художественного изображения, на конкретном материале действительности и в связи с конкретным и социально-типическим жизненным путем Нехлюдова, — с исключительной ясностью обнаруживает социально-классовые и психологические корни ее.

Как был поставлен жизнью Нехлюдова самый вопрос, на который отвечает идеология романа?

— Ведь с самого начала мучило Нехлюдова и ставило перед ним тяжелый вопрос не столько само социальное зло, сколько его личное участие в этом зле. Именно к этому вопросу о личном участии в царящем зле с самого начала прикованы все переживания и все искания Нехлюдова. Как прекратить это участие, как освободиться от комфорта, поглощающего столько чужого труда, как освободиться от земельной собственности, связанной с эксплуатацией крестьян, освободиться от исполнения общественных обязанностей, служащих закреплению порабощения, но прежде и важнее всего — как искупить свое позорное прошлое, свою вину перед Катюшей?

Этот вопрос о личном участии в зле заслоняет само объективно существующее зло, делает его чем-то подчиненным, чем-то второстепенным по сравнению с задачами личного покаяния и личного совершенствования. Объективная действительность с ее объективными задачами растворяется и поглощается внутренним делом с его субъективными задачами покаяния, очищения, личного нравственного воскресения. С самого начала произошла роковая подмена вопроса: вместо вопроса об объективном зле был поставлен вопрос о личном участии в нем.

На этот последний вопрос и дает ответ идеология романа. Поэтому она неизбежно должна лежать в субъективном плане внутреннего дела: это предрешиено самой постановкой вопроса. Идеология указывает субъективный выход покаявшемуся эксплуататору, не покаявшихся призывает к покаянию. Вопрос об эксплуатируемых и не возникал. Им хорошо, они ни в чем не виноваты, на них приходится смотреть с завистью.

---

<sup>12</sup>См. настоящий том, стр. 37714\*.

Во время работы над «Воскресением», как раз тогда, когда Толстой пытался переориентировать роман на Катюшу, он записывает в дневнике:

«Нынче гулял. Заходил к Константину Белому. Очень жалок. Потом прошел по деревне. Хорошо у них, а у нас стыдно»<sup>13</sup>.

Мужики, больные и пухнувшие от голода — жалки, но им хорошо, потому что им не стыдно. Мотив зависти к тем, которым в мире социального зла нечего стыдиться, красною нитью проходит через дневники и письма Толстого этого времени.

Идеология романа «Воскресение» обращена к эксплуататорам. Она вся вырастает из тех задач, которые встали перед кающимися представителями охваченного разложением и умиранием дворянского класса. Эти задачи лишены всякой исторической перспективы. У представителей отходящего класса нет объективной почвы во внешнем мире, нет исторического дела и назначения, и потому они сосредоточены на внутреннем деле личности. Правда, в отвлеченной идеологии Толстого были существенные моменты, сближавшие его и с крестьянством, но эти стороны идеологии не вошли в роман и не смогли организовать его материала, сосредоточенного вокруг личности кающегося дворянина Нехлюдова.

Итак, в основу романа положен вопрос Толстого-Нехлюдова: «Как мне, индивидуальной личности господствующего класса, в одиночку освободиться от участия в социальном зле». И на этот вопрос дается ответ: «Стань ему внешне и внутренне непричастен, а для этого выполняй чисто отрицательные заповеди».

Совершенно справедливо говорит Плеханов, характеризуя идеологию Толстого:

«Не будучи в состоянии заменить в своем поле зрения угнетателей угнетаемыми, — иначе сказать: перейти с точки зрения эксплуататоров на точку зрения эксплуатируемых, — Толстой естественно должен был направить свои главные усилия на то, чтобы нравственно исправить угнетателей, побудив их отказаться от повторения дурных поступков. Вот почему его нравственная проповедь приняла отрицательный характер»<sup>14</sup>.

Объективное зло сословно-классового строя, с такою поразительной силой изображенное Толстым, обрамлено в романе субъективным крутозором представителя отходящего класса, ищущего выход на путях внутреннего дела, т.-е. объективно-исторического бездействия.

<sup>13</sup> См. «Дневник», стр. 715\*.

<sup>14</sup> См. статью Плеханова: «Карл Маркс и Лев Толстой» (1911 г.). Цитирую по сб-ку «О Толстом», под ред. Фриче. Гиз. 1928 г., стр. 76.



Несколько слов о значении романа «Воскресение» для современного читателя.

Мы видели, что критический момент является в романе преобладающим. Мы видели также, что подлинной формообразующей силой критического изображения действительности был пафос суда над нею, суда художественно-действенного и беспощадного. Художественные акценты этого изображения гораздо энергичнее, сильнее и революционнее, нежели те тона покаяния, прощения, непротравления, которые окрашивают внутреннее дело героев и отвлеченно-идеологические тезисы романа. Художественно-критический момент и составляет главную ценность романа. Художественно-критические приемы изображения, разработанные здесь Толстым, являются и до настоящего времени образцовыми и не превзойденными.

Наша советская литература в последнее время упорно работает над созданием новых форм социально-идеологического романа. Это, может быть, наиболее важный и актуальный жанр в нашей литературной современности. Социально-идеологический роман, в конце концов, социально-тенденциозный роман, совершенно законная художественная форма. Непризнание этой чисто-художественной законности ее — наивный предрассудок поверхностного эстетизма, который давно пора изжить<sup>15</sup>. Но, действительно, это одна из самых трудных и рискованных форм романа. Слишком легко здесь пойти по пути наименьшего сопротивления: отыгаться на идеологии, превратить действительность в плохую иллюстрацию к ней или, наоборот, давать идеологию в виде внутренне не сливающихся с изображением ремарок к нему, отвлеченных выводов и т. п. Организовать весь художественный материал снизу доверху на основе отчетливо социально-идеологического тезиса, не умерщвляя и не засушивая его живой конкретной жизни — дело очень трудное.

Толстой справился с этой задачей с исключительным мастерством. Как образец социально-идеологического романа, «Воскресение» может принести немалую пользу литературным исканиям современности<sup>16\*</sup>.

---

<sup>15</sup> Будь это не так, добрую половину французского и английского романа пришлось бы выбросить за борт художественной литературы.

# ТОЛСТОЙ, КАК ДРАМАТУРГ.

## Черновые записи

Отношение Толстого к драме. Остранение драматического искусства в «Войне и мире»<sup>17\*</sup>. Отношение к драме в «статье об искусстве». 80-ые годы в творчестве Толстого. Почему Толстой пришел к драматической форме. Кризис повествовательного слова. Особая постановка авторского слова в прежних вещах Толстого. Народные рассказы и их связь с драматическим творчеством. Мистерия. Теория «заражения». Образ Акима. Алеша Горшок. Юродивый Митя. Он уже и от земли по-настоящему оторван. Пролетаризирующийся крестьянин. Семейная драма или драма со-вести. Социальная драма. Ранний Гауптман<sup>18\*</sup>.

Глубокая внеисторичность и упрожденность, косноязычие внутреннего дела. Историческая бесперспективность и индивидуализм крестьянской избы с ее жизнью. Два полюса: или кулацкое «чего моя левая нога хочет» (кулацкий индивидуализм); или юродствующая нищета («в одиночку»).

«Плоды просвещения» и вопрос о художественном параллелизме. «Три смерти» в форме комедии. Невыдуманная жизнь крестьян. Земля в центре их интересов. Земля и спиритические выдумки. Произвол и случайность барской воли, от которой зависит земля, особенно резко подчеркнут.

«Власть тьмы» единственное вполне крестьянское произведение Толстого. Глубокий индивидуализм юродства, индивидуализм одинокого обнищания. Сютяевское «Все в тебе». Проблема упрощения нравственной истины. Но рядом с этим упрощением общедоступностью неизбежно идет ее изъятие из истории и все большая индивидуализация.

Отрицание сценической условности и драматических эффектов. Во что превращается у Толстого бытовая драма.

Пословица, как название для драмы, введена Островским.

Попытка чисто-народной комедии «От нее все качества».

Автобиографическая драма «Живой труп», как параллель к «Воскресению» (церковь, государство с его законами и суд).

«Власть тьмы» написана под влиянием чтения Островского<sup>19\*</sup>.

«Живой труп» и «Дядя Ваня»<sup>20\*</sup>.

Чеховский театр. Его значение.

Драма семьи и людей, а не избы и не крестьян.

Работа над новым стилем Т. Народные рассказы, как стилистическая проблема. Народная пословица, афоризм, изречение и их организующая роль. Притча. Язык народных рассказов. Изучение Толстым народного языка. Речевые характеристики.

Театр Островского, театр Толстого, театр Чехова.

Речевая характеристика и то значение, которое придавал ей Толстой. Необъектный характер этой речевой характеристики. Толстой решал ту же проблему соединения социально-бытовой конкретизации (обычно объектной) с подлинным и чистым «общечеловеческим» трагизмом.

Как поднять именно бытовую драму до мистерии. Однако быт здесь вовсе не является началом угнетающим и создающим трагедию (как у Островского). Быт здесь — только конкретизация общечеловеческого ядра. Поэтому как речевая характеристика, так и бытовая спецификация не несут здесь ограничительных и понижающих смысловой вес драмы и слова функций. Построение речевых характеристик (в особенности Акима) и бытовая конкретизация здесь такие как в комедии. Здесь материал комедии возвышен до драмы. Драма построена приемами комической конкретизации. В этом глубокое своеобразие решения Толстым задачи. Аким, как носитель «правды», т. е. как резонер.

Как устраняется Толстым условность. Старые приемы Толстого (параллелизм и пр.) в драме. Отход от эпической формы. Необходимость выработать новое повествовательное слово.

Социологический смысл того внутреннего дела и того покаяния, которое является ядром драмы. Оно не приобщает личность коллективу, а, наоборот, отъединяет ее от него. Восточная стихия. Своеобразный тип индивидуализма, созданный Толстым. Руссо не был индивидуалистом. Это восточный буддийский индивидуализм в противоположность западному, деятельному и гордому. Это не индивидуализм растущего капитализма, а индивидуализм пролетаризирующегося мелкого буржуа. Личная инициатива, лишенная исторической почвы, устремляется на внутренний путь. Самая любовь здесь несет отрицательную функцию освобождения от себя.

Идея искусства без формы. Стремление упростить не только композицию, но и слово, не только в смысле его общедоступности, но даже ниже порога общедоступности (косноязычное слово). Т. упускает из виду, что народный театр (вообще искусство) самый

условный театр. Теория Гаузенштейна<sup>21\*</sup>. Точка зрения интеллигента, говорящего с народом, чуждого коллективной народной условности, и рационалистически упрощающего свои слова.

Пьеса полемически заострена против народничества 70-80 годов, как против народнического оптимизма, так и против народнической общинности, а также против примата социально-экономических и социально-этических вопросов перед вопросами индивидуально-этическими. Индивидуальный грех и индивидуальное искупление — вот что интересует Толстого. Нет и проблемы кулака-миroeда, она полемически устранена. Нет и мира. Он заменен голосом совести, и голосом народа, как голосом совести. Голос совести лишен всякого социального основания, это чисто индивидуальный одинокий голос. Это деревня уже глубоко индивидуализованная и разложенная капитализмом, утратившая уже старое ощущение «мира», притом носителем добра объявляется не крепкая кулацкая ее часть, а деревня пролетарирующая. Аким уже полу-крестьянин, полу-люмпенпролетарий, юродивый странник, каких Толстой много встречал на дороге. Идея крестьянина — крепкого хозяина переселенца уступила место идее крестьянина-странника, юродивого бродяги, не строящего семьи и дома.

Крепкие мужики-хозяева с их тягой к земле появляются в «Плодах просвещения». Мужик — человек дела и реальных земных интересов нужен здесь для противопоставления фиктивной жизни бар. Здесь уже не вопрос совести, а вопрос земли и хозяйственного роста.

Львов-Рогачевский<sup>22\*</sup> — Анненский<sup>23\*</sup>. Требование художественной <1 нрзб.> вернули Толстого к ранним замыслам крестьянского романа с образом крестьянина-домостроителя, исторического деятеля (идеи семидесятых годов).

Борьба в религиозном мировоззрении Т. двух начал: европейского, протестантского (кальвинистического) сектантства с его благословением даров земных, с его освящением благосостояния и хозяйственного роста и восточного сектантства буддийского толка с его бродяжничеством и враждой ко всякой собственности и всякой внешней деятельности. Он ближе к Индии, чем к Америке. Но, конечно, очень легко выбрать из него те моменты <?>, которые соответствуют классовым устремлениям хозяйственного мелкого буржуа. Собственная хозяйственная деятельность Толстого роднила его с западным сектантством. Но он не принимал этой деятельности в новых условиях не феодального, а капиталистического строя. Отсюда радикальный разрыв со всякой хозяйственной деятельностью. Быть живым трупом, чтобы не мешать чужой

жизни. Уход от всякой деятельности, ибо она неизбежно запутывается в сетях социальной условности. Аким с миром не связан, это — одиночка, мир относится к нему с презрением. Перед индивидуальной совестью для Толстого несущественны все социальные связи и отношения.

1) Отношение Толстого к театру и к драме. Критика театральной условности (как и обряда).

2) Искание нового синтеза <?>. Народные рассказы. Островский. Власть тьмы.

3) Анализ «Власти тьмы». Сектантство Толстого.

4) «Плоды просвещения» и др. драмы.

Первоначально драма из всех литературных жанров менее всего интересовала Толстого. Отрицательное отношение. Руссоизм. Повествование и свобода авторского голоса — вот что прежде всего было дорого и нужно Толстому. Кропотливые анализы именно тех движений души, которые менее всего поддаются драматическому выражению. Биографическая форма.

В конце октября 1886 г. Т. посетил Александр Александрович Стахович. Стахович прочел вслух несколько пьес Островского. Толстому, пораженному силой Островского, пришлось в голову воспользоваться драматической формой.

Тема драмы взята из действительной жизни и рассказана была Т. Ник. Вас. Давыдовым (прокурором Тульского окружного суда).

1 дейст. драмы написано 20 октября.

Драма написана в 2 1/2 недели.

Из воспоминаний С. А. Толстой (Толстовский Ежегодник 1912 г. стр. 19, 20).

«Я помню, как он скромно говорил мне, что он никак не ожидал, что это произведение так понравится публике. Он хотел просто написать драму для народного театра, и думал, что ее будут давать на балаганах.»

Бирюков. Стр. 54-55<sup>24\*</sup>.

«Плоды просвещения» 1889 г. Спектакль в Ясной Поляне. Значительная часть комедии была написана уже во время представления. Первоначально комедия называлась «Исхитрилась».

В 1900 году Т. записывает в дневнике:

«Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмущился». Но прибавляет «Захотел написать драму «Труп», набросал конспект». (Бирюков IV стр. 4).

Речевая характеристика действующих лиц, нелепость каждого.

Безвыходный тупик в вопросах крепостного права. Спор старого помещика с Свяжским. Позиция Левина. Беседа кн. Андрея с Пьером — «Зараженное семейство». Пародия на «нигилистов». Проблема речевой характеристики. Повторяющийся речевой мотив героя.

Женский вопрос в трактовке Толстого.

Драматические произведения Т. распадаются на две группы. Первые 3 пьесы — до «Войны и мира». Они недавно стали достоянием публики. 4 драмы после так называемого кризиса 80 годов.

Круг тем и проблем первого цикла. Женский вопрос. Отношение Т. к движению 60 годов. «Семейное счастье». Нигилисты.

Отношение Т. к 60 годам. Круг тем первого цикла: женский вопрос; освобождение крестьян и вольнонаемный труд; нигилизм; отношение к литературе.

Отношения между помещиком и крестьянами: выключить убеждения, идеологию (отсюда и взаимные недоразумения: «Утро помещика» и пр.), стать на деловую почву прямых классовых интересов: мужик знает, чего он хочет, и помещик должен знать, чего он хочет, а не идеологическую «гиль». Он хочет быть трезвым хозяином. Отсутствие всякой отчетливости.

Отношение Т. к обличительной литературе. (369). Левин и проблема наемного труда в сельском хозяйстве. Значение для понимания отношения Т. к своей эпохе. Но художественные достоинства ее не высоки. Драматическая форма была не свойственна Т.

«Власть земли» Глеба Успенского.

Тема ухода. («Живой труп» и «Свет во тьме светит»).

Драматические произведения Толстого распадаются на две группы: первая группа, три пьесы написаны Т. в 1863 г. вскоре после женитьбы (23 сентября 1862 г.) в эпоху семейного счастья в разгар хозяйственной деятельности Толстого и во время первых приступов к его величайшему произведению «Война и мир». 63 год был кульминационным пунктом в жизни и творчестве Толстого — Толстого помещика, Толстого — семьянина, Толстого — художника эпического, творца эпопей (приятие). Вторая группа, т. е. все остальные пьесы, написаны уже после так называемого кризиса Толстого, Толстой отказался от имущества, отрекся от помещичьей деятельности, от художественного творчества в старой манере и отошел от семьи. Это определило громадный шаг и тематический и художественный <пьесы> стали <1 нрзб.> этих двух групп. (хотя, как мы увидим, «сцены о пане»).

(Все три) (пьесы) (из) первой группы лишь недавно стали достоянием публики. Их художественная ценность крайне незначительна. Они не доделаны и небрежны, печать случайности, злободневности лежит на них. Если Толстой повидимому и придавал вначале значение «Зараженному семейству», то потом повидимому он сам понял случайность и художественную малоценность <?> своего произведения. И действительно трудно поверить, что это произведение писалось после «Детства», «Казачков», «Трех смертей», «Семейного счастья» и в начале работы над «Войной и миром». Драматическая форма была глубоко не адекватна, не органична для Т. того времени. Толстой с первых шагов выступил врагом и разоблачителем всякой условности, в том числе художественной условности. Театр с его неизбежной условностью, требованиями сценичности, сценическими эффектами — все это было чуждо Толстому. Критику драмы он дал позже в приложенной к настоящему тому статье о Шекспире (а также и в статьях об искусстве), но разоблачающая картина театральной условности уже дана им в «Войне и мире». Но и помимо этого отрицания художественной условности, от которой труднее всего освободиться в драме, была еще более существенная причина, делавшая драматическую форму неадекватной основным художественным устремлениям Т. того времени. Исключительная постанавка в произведениях Т. авторского слова, авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторского суда, авторской морали. Это эпическое слово чувствовало себя уверенно, оно любовно изображало, проникало во все тайники человеческой души, противопоставляло иллюзиям или переживаниям героя истинную авторскую действительность, оно не сомневалось в своем праве на это, в своей объективности, его позиция была уверенной и непоколебимой. Да и та область душевной жизни, та динамика переживаний, «душевная диалектика» по выражению Чернышевского, не доступна выражению в драматической форме: она требует медленного и кропотливого анализирующего авторского слова. Позже, когда авторское слово в эпоху переориентации всей жизни и творчества Т., когда слово утратило свою уверенность, свою помещичью субъективность, когда изображение лишилось точки опоры в приятии изображаемого мира, когда прежняя позиция заколебалась, когда именно эпическое слово утратило свою уверенность и спокойствие, драматическая форма открыла Т. новые их существенные возможности. Теперь эта форма лежит в стороне от основных устремлений, поэтому она воплощает лишь периферийные, злободневные и

фельетонные моменты. Это отнюдь не главные вопросы современности.

Но именно в этой злободневности и ценность этих пьес. Они лишены художественной ценности, зато имеют ценность документа для понимания отношения Т. к эпохе 60-х годов, к «нигилистам», женскому вопросу, крепостному праву, вольнонаемному труду и пр. Эти отношения очень сложны, трудны и до сих пор мало изучены. Как трудно прощупать их в исторической эпопее «Война и мир». Это комментарий к эпопее. Отношение к разночинной интеллигенции. Опыт мирового посредника, отношение к журнальной и обличительной литературе и женскому вопросу. Классовая позиция Толстого. Женский вопрос центральная проблема. Отношение к нему Толстого. Семейное счастье. Отношение к . Выдуманной жизни убеждений противопоставил реальность отношений семейных и хозяйственных. Он едва ли верил в возможность сохранения патриархальных отношений в современных условиях. Действительность заставила его искать старых путей, путей предков. Николай Ростов и герой «Зараженного семейства».

На эту злободневность указывал и сам Т. Он, принимая уничтожение крепостного права, не принимал тех капиталистических отношений, которые должны были вырасти на их месте; сохранить патриархальные и хозяйственно выгодные отношения, за вычетом крепостного рабства. Сойтись с мужиком в общем деле и в общей вражде к городу, к деньгам, купцам, интеллигентам. К хозяйственной деятельности Левина (все это воспоминания 60 годов).

<Зачеркнуто 4 строки текста>

Та атмосфера, в которой слагался замысел «Войны и мира».

Кризис мировоззрения привел прежде всего к кризису эпического авторского слова. Характер памфлета.

Разрушение патриархального семейства и патриархальных отношений. Ростов. Он принимает освобождение крестьян, но не принимает новых капиталистических отношений. Вражда к деньгам и ко всем посредникам между помещиком и мужиком. Социально-классовая обусловленность образов «Войны и мира». Социальная направленность каждого образа.

Отношение к обличительной литературе: в пьесах и в романах. Деятельность, как мирового посредника. Итоговая позиция. Понимание общественного движения, как эпидемии.

Изображение крестьян с точки зрения идеологических исканий Толстого, «кающегося дворянина». Но это вовсе не значит, что классовый субъективизм совершенно лишен подхода к объективной стороне действительности.



Еще в семидесятые годы крестьянин — крепкий хозяин. Миссия крестьян — пр. Теперь это крестьянин, как бы отрешенный от земли. Уже не крестьянин, а странник. Власть тьмы власть земли. Земля и хозяйство выключены из этой драмы, заслонены индивидуальными нравственными вопросами, «душевым делом». Аким. Два типа сектантства.

Быт дан, как неподвижная оправа для душевного дела, так же как и речевая характеристика, он лишь конкретизирует общечеловеческую и вневременную борьбу совести. Капиталистического разложения деревни, безземелья, экономического гнета и пр. — всего этого нет. Власть тьмы это не власть невежества и экономического гнета, не власть исторически созданных и исторически изменяемых условий, это власть вечной тьмы греха и зла, побеждаемого светом совести. Власть тьмы над индивидуальной душой.

Нет кулаков и бедняков.

Упрощение.

Странник, уходящий.

ПРИЛОЖЕНИЕ.  
ЗАПИСИ ЛЕКЦИЙ  
М. М. БАХТИНА ПО ИСТОРИИ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.  
Записи Р. М. Миркиной

ТУРГЕНЕВ

Ранние годы жизни и творчества Тургенева очень мало освещены критикой. Между тем этот вопрос очень важен: Тургенев был консервативен в том смысле, что мало менялся. Всего шестнадцати лет Тургеневым было написано произведение в драматической форме — «Стéно». Но из его письма к Никитенко<sup>1</sup> мы узнаем, что оно не первое, что им был создан еще ряд произведений: «Наш век», «Сон», «Штиль на море», «Фантазмагория в лунную ночь». Переводил он и из Байрона и Шекспира. Но, что представляли из себя эти произведения, мы не знаем.

«Стéно»

«Стéно» — единственное произведение Тургенева раннего периода, дошедшее до нас. Его герой — тип разочарованного в жизни человека. В его изображении перед Тургеневым стоял образец — Манфред. Напоминает он и других героев Байрона, а также героев Лермонтова. Но в образе Стено проявилось своеобразие стиля и взглядов Тургенева. В «Манфреде» преобладает пафос жизни, величие истории по сравнению с природой; рефлексия у него отходит на задний план. У Стено черты Манфреда очень обеднены, осталась лишь рефлексия. Начав рефлексировать свои

чувства, он убил их разом, ибо рефлексивная жизнь есть мертвая жизнь. Но Тургенев рефлексию героизирует: он никогда не назвал бы своего героя лишним человеком. Стено противопоставляются натуры, реагирующие цельным актом на жизнь, главным образом, Джулия. Наиболее полно Джулия проявляет себя в любви.

На мужчину Тургенев смотрит извне, холодно; сживается он с женщиной, ее глазами смотрит на мир. И эта особенность характерна для всего его дальнейшего творчества.

### *Период 40-х годов*

До нас дошло много произведений Тургенева 40-х годов. В этот период он типичный романтик. В нем очень много изнеженности, женственности, носящих несколько патологический характер. Эта женственность совмещается с романтической необузданностью. Тургенев хотел ристать на всех ристалищах, жить всеми радостями и страданиями мира. Но при широте претензий проявляется рефлексивный, холодный, трезвый Тургенев. Эта своеобразная комбинация рельефно выразилась и в творчестве. Романтическая претензия постепенно отступила в нем на задний план, но он нашел ее в своих героях.

#### *«Параша»*

Герой «Параша» — разочарованный человек, но он не героизируется. Это Стено без героизации, взявший у него все слабые черты. Прозаически рефлексировав, холодный и расчетливый, он не живет всей полнотой мира. Центральной фигурой является Параша. В ней основной нерв будущих женщин Тургенева. Для Тургенева характерна эротическая влюбленность в своих героинь. Эта своеобразная тоскующая любовь ярко выражена и в «Параше». У автора начинается с героиней роман, страстно [прерываемый].

Затронута здесь и социально-политическая идея. Она состоит в том, что женщина в русском обществе обречена на гибель, даже в том случае, если в ней заложен героизм. Здесь потуги ответить на вопросы, которые всех тогда волновали. Но они наносны, навязаны и очень мало связаны с произведением.

#### *«Андрей»*

Эта поэма — большой шаг вперед в творчестве Тургенева. В ней разработана тема «Параша», но замечается и попытка создать реалистическое произведение, подробно освещающее быт.

Герой — человек, заеденный рефлексией, но вместе с тем необычайно мягкий; в нем нет ни одного сильного порыва, его душа не способна зажечься ни на один миг. Вообще Андрей — это прототип многих лишних людей Тургенева. Героиня в противоположность ему героична в своей любви. Она готова на скандал в обществе, а он уступает и уезжает, ставя себя в фальшивое положение. Ответ героини ему напоминает ответ Натальи Рудину. Какой-то силы не хватило у Андрея довести роман до конца. Здесь герой впервые окончательно посрамлен и побит целостной женщиной.

### *«Андрей Колосов»*

Это первое прозаическое произведение Тургенева. В нем впервые появляется герой нового типа: цельный, нерексифицирующий мужчина. И Тургенев влюбляется здесь не в женщину, а в своего героя. Андрей целостен и непосредствен. Он нимало не задумывается над тем, что покинутая им Варенька будет страдать. И автора это прельщает в Андрее. Он противопоставляет своему герою себя, когда, попав в такое же положение, он с воровскими ухватками мелко бросает женщину.

В «Андрее Колосове» впервые изображен Станкевич, которого Тургенев затем представил в «Рудине» в лице Покорского. Но здесь подход к Станкевичу гораздо интереснее и как-то интимно подробнее.

### *«Записки охотника»*

«Записки охотника» — это первая попытка Тургенева перейти к реалистической прозе. Но элементы лиризма остались жить в его творчестве, и в старости не только не угасли, а, напротив, поглотили все.

В начале творчества Тургенев воплощал лиризм в поэтическом оформлении. Но затем стихотворная форма стала его стеснять, грань стиха разбилась, и в права вступила проза. Он как бы пережил формальную трагедию: борьбу между двумя формами, стремление и к лирике, и к прозе. С одной стороны, он чувствовал себя поэтом-лириком, с другой — реалистом-прозаиком. Ни одной из этих форм он удовлетвориться не мог. Эта борьба была им очень остро пережита и не прекращалась до конца жизни.

При развитии прозы обычно проявляется стремление к отказу от поэтизации. По мнению Пушкина, проза должна быть суха<sup>2</sup>. Он всегда начинает с анекдота, снисходит до Белкина и вживается

в него. То же мы видим у Тургенева. Он пишет очерки, в которых дается простая картина, художественный кусок жизни без трагедии и конфликта, без фабулы и характера. Такими очерками и являются «Записки охотника».

Письмо Тургенева к Полине Виардо ясно указывает, что было существенным для него в «Записках»: это — любовь к деталям<sup>3</sup>. То время характерно острым историческим становлением, и как реакцию против этого Тургенев любовно изображает деталь. Для него нет важного и неважного, все берется им как деталь, и жизнь людей он берет в смысле этих деталей. Отсюда ясна его основная тема: это — реалистические картины природы. Герои не противостоят природе, не оторваны от пейзажа. Когда Тургенев творил, он не видел в них социально-политических представителей: они для него слиты с природой. Эта слитность героев с природным фоном является особенностью всех «Записок». В них изображен мир, где нет истории, нет социально-политических трагедий, нет общественной злобы дня, а есть лишь целостная природа. И Тургенев уходит от всего этого в природу и к людям природы. И даже в «Гамлете Шигровского уезда» он от своей темы не отказался, несмотря на то, что в неподвижный, целостный мир введен Гамлет.

Вследствие своей роковой мании быть гражданином Тургенев не мог отказаться от рассуждений, но они получились внешними и отпадают как шелуха. Основной пафос «Записок охотника» направлен на самодовлеющие детали, влитые в единую жизнь природы. Тургеневская деревня не вызывает в нас пафоса обличения. Нас манит туда, мы ее любим, и в этом все дело.

### *«Дневник лишнего человека»*

Эта повесть является наиболее удачной попыткой Тургенева овладеть прозой. Здесь мы замечаем новую формальную особенность: создание фабулы, хотя эта задача удается лишь наполовину.

В «Дневнике лишнего человека» остро и явно выражен автобиографический момент: отношение Тургенева к Полине Виардо. Состояние лишнего дано глубоко лирично, и вместе с тем реалистически изображены бытовые детали.

### *«Затишье»*

«Затишье» — еще не роман, в нем все слишком эпизодично, но эпизоды разработаны очень подробно. Здесь Тургенев пытался

людей, которые копошатся вместе с природой, поставить чуть-чуть выше, и они ему прекрасно удались.

Астахов — человек, изъеденный рефлексией, расслабленный, сухой, холодный, неспособный на серьезную жизненную борьбу. Этот петербургский фразер на фоне природы оказывается фальшивым. В нем намечается попытка нащупать рудинскую тему.

В противоположность Астахову Веретьев — человек целостный, живущий в ускоренном темпе напряженной жизнью. Чтобы не внести поэтизацию в его образ, Тургенев сделал его бездомным. Но Веретьев жив, люб и дорог для него. Автор влюблен и в Марию Павловну и в Веретьева.

### *«Муму»*

«Муму» одно из лучших произведений Тургенева. Глухонемой Герасим, его внутренний мир, любовь к собаке и то, что он сделался ее палачом, все это — типично русское. «Муму» мог создать только русский человек, потому что только для русского отношение к собаке могло стать трагичным. [По видимости] это новая тема, но по существу Тургенев здесь остался самим собой. Исключением является лишь тенденция к сентиментализму, так как иначе нельзя подойти к трагедии между человеком и собакой<sup>4</sup>. Но эта тенденция довольно слабо выражена. Герасим — это прообраз Веретьева, Инсарова и Базарова. Пусть он глухонемой, но он цельный человек, сделанный из одного куска, способный на глубокую любовь. В его образе сказалась влюбленность Тургенева в сильного, твердого и цельного человека.

### *Романы*

Проблема реализма всегда ставится рядом с романом. И до Тургенева в России были романисты: это — Марлинский и Булгарин. Романы как одного, так и другого имеют общую особенность: они авантюрные. Помимо авантюры герои их импонировали как носители определенных идей, но идеи эти — внешние, лишь пристегнуты и носят ублюдочный характер. Одним словом, в до-тургеневских романах основой являлась фабулическая сторона. Но большое развитие русская проза получила в «Капитанской дочке» и «Герое нашего времени». Пушкин мыслил роман как семейную хронику, тесно переплетенную с историей. Таким романом в сущности является «Капитанская дочка», хотя Пушкин назвал ее повестью. Это — не семейный сентиментальный роман, где нет эпохи и

все ограничивается четырьмя стенками. В «Капитанской дочке» Пушкин — родоначальник семейно-исторического романа. «Герой нашего времени» — психологический роман. В нем центр тяжести сосредоточен на раскрытии личности героя. Эти два типа романов оказали большое влияние на Тургенева. Семейно-исторический и психологический романы у него скрестились.

### *«Рудин»*

В первом периоде творчества Тургеневу удалось подойти к действительности путем отказа от героя и фабулы. В этих произведениях все детали равноценны, и, различая их, мы разрушаем то художественное единство, к которому стремится автор. Он изображает единый пейзаж, а в пейзаже важна каждая деталь. Но всецело воплотить такую композицию в романе нельзя, так как он по существу своему предполагает как фабулу, так и героя. Тургенев справился с романом своеобразно: он очень неуверенно и осторожно отделил героя от фона. Этим герой не теряет свою определенность и выпуклость, но его нельзя понять без фона. Рудин не воспринимается, как, например, Калиныч, как деталь, но он только барельеф, и его нужно воспринимать в сочетании с теми индивидуальными деталями, с которыми он нам дан. В этом смысле мы можем противопоставить Тургенева скульпторам. Скульптор, создавая статую, видит ее без фона, в безвоздушном пространстве; вне ее ничего нет. Так пластичен герой у Льва Толстого. Князя Андрея, например, мы воспринимаем как самостоятельную личность и можем отнести его во все времена, во все обстановки. Его можно художественно выделить и обозреть как угодно, со всех сторон<sup>5</sup>. Рудина же нельзя воспринимать как характер и тип. Он дан в обстановке единственной и неповторимой. И раз герой слит с фоном, он историчен, так как проникнут ароматом тех лет. Тургенев равно обращает внимание на всех действующих лиц, и художественно мы не знаем, кто герой романа. Мы не видим Рудина изолированным, а воспринимаем цельные, неразложимые куски жизни, насквозь проникнутые меланхолическим колоритом, своеобразным лирическим тоном. Отделяя Рудина от фона, давая ему характеристику, мы оставляем лишь пустую мысль о человеке, у которого ум превалирует над чувством, действия не соответствуют словам. И этим мы убиваем художественный смысл произведения и выдвигаем бледную, сухую мысль и мысль тривиальную. А мы привыкли вырывать героя и этим теряем художественный замысел автора.

В отношениях Рудина и Натальи выражена обычная тургеневская тема, которая имеется уже в «Андрее»: сильной, цельной женщине противопоставляется слабый мужчина, который не в силах ей отдаться. Тургенев влюблен в свою героиню, и роман автора с Натальей не дает возможности понять истинное отношение к ней Рудина. Мы чувствуем между ними незримое третье лицо — автора, который разрушает действительное отношение Рудина к Наталье, отталкивает его от нее. Как Тургенев мягок к Рудину вообще, и как он зол к нему при Наталье. Он ставит здесь Рудина в неприлично тяжелое, стыдное положение. Героиня должна торжествовать.

### *«Дворянское гнездо»*

Все критические лагеря и станы приняли «Дворянское гнездо» одинаково тепло. Основная его тема — иллюзия возможности снова начать и пережить свою жизнь. Лаврецкий, стареющий и поконченный человек, пытается создать молодое счастье, но с первых слов мы чувствуем, что это — лишь иллюзия и обман. И у нас появляется какое-то своеобразное чувство сожаления к этому крупному, большому и поконченному человеку, над которым мы готовы плакать. Лиза, несмотря на то, что понимает, что определена к иной жизни, поддерживает иллюзию. Но мы чувствуем, что в конце концов иллюзия развеется: что один покончен, другая обречена. Но Тургеневу дорог Лаврецкий. Он не ревнует и не отталкивает героя, он здесь не в роли соперника. И это подготовлено. Мы чувствуем, что Лаврецкий человек, который может пережить только иллюзию любви и счастья, что в жизни его и Лизы ничего решающего быть не может. Они живут лишь на миг.

Сами Лаврецкий и Лиза и вся их жизнь впаяны в единство дворянского гнезда и не отделимы от него.

Лаврецкого так же, как и Рудина, Тургенев изображает лишним человеком. Здесь мы видим того Тургенева, который хотел быть писателем-гражданином. Но от своей лирической темы он не отказывается. Лаврецкий — самая автобиографическая фигура из всех его героев. В романе Лаврецкого отразились отношения Тургенева к Полине Виардо: его любовь и неудовлетворенность, иллюзорность и неустроенность хроническая и безнадежная. Тургенев носил в душе мечту, неудовлетворенную и незавершенную, и поэтому его произведения проникнуты таким элегическим тоном.



### «Накануне»

Основная лирическая тема романа — канунное состояние человеческой души. Вся жизнь здесь передвинута в героическое будущее, неопределенное и туманное, а настоящее — маята. И героиня — канунная душа, и Инсаров не вышел из кануна. По прочтении романа у нас остается горечь, которую вызывает состояние кануна, его иллюзорность.

**Инсаров.** Это цельный, сильный, деятельный человек. Но он ограничен, и эта ограниченность художественно выдвинута на первый план (эпизоды с письменным столом, на прогулке, приглашение на дачу). У Инсарова фанатическая преданность маленькой Болгарии и полное равнодушие к тому, что не имеет отношения к его делу. Цельность здесь куплена ценой ограниченности, узости. Но в результате и Инсаров оказывается накануне: дела своего он не осуществляет; он умирает.

**Шубин.** Он, в противоположность Инсарову, разметан, разбросан, не может собрать себя. Шубин представляет широту русской натуры.

**Берснев.** В нем на первый план выступает отсутствие волевой установки. Он слишком мягок, слишком вчувствуется во всех, чтобы занять определенную жизненную позицию. Он слишком хорошо понимает и Елену и Инсарова, поэтому не способен быть соперником. Но любовником, любовником в хорошем смысле этого слова, он может быть.

**Увар Иванович.** Это почти символическое лицо. Он все понимает, чрезвычайно умен, но ко всему равнодушен, и потому ничего не делает. В нем заложен избыток природной, черноземной силы<sup>6</sup>, которая покуда спит.

**Стахов.** Отец Елены тоже примыкает к канунным людям. Это — ничтожный, бессильный человек с мелким самолюбием.

**Елена.** Ее отличает от других тургеневских героинь какая-то жесткость, которая сказывается и в ее наружности. Но, конечно, и она способна на глубокое, эмоциональное переживание.

### «Отцы и дети»

В образе Базарова мы замечаем нечто новое: попытку создать русского Инсарова. Это — сильный человек, в нем русские непотчатые силы. Но с героем, в котором автор увидел силу и [которого] хочет героизовать, он не может справиться<sup>7</sup>. Перед Базаровым все пасуют, пасует, вяляет и хочет польстить и сам Тургенев, но вме-

сте с тем и ненавидит его. Лев Васильевич Пумпянский в своей книжке о Достоевском<sup>8</sup> говорит о том, что существуют произведения, в которых автор не может овладеть своим героем: герой действует сам. Это объясняется тем, что мысль, которую автор вложил в своего героя, начинает логически развиваться, и автор становится ее рабом. То же происходит и с Базаровым. Он живет своею жизнью и знать не знает автора. Тургенев раз ставит его в неловкое положение, другой, Базаров все же продолжает идти своей дорогой. Тогда автор весьма прозаически его прихлопнул. И знаменитый конец звучит нелепо.

### *«Дым»*

В этом романе психологическая сторона уступает исторической. Большое место занимает элемент сатиры. Изображение светского круга — это самые плоские, нехудожественные и ординарные страницы у Тургенева. Мир вокруг Губарева тоже изображен сатирически. Здесь больше остроумия, но и он очень слаб. Вообще социально-политическая сатира не шла Тургеневу. Постановка героя и героини отличается от всех других романов Тургенева. Литвинов и Ирина как бы поменялись ролями: он занял обычное место героини, она — героя.

*Литвинов*. Он занимает среднее место между Рудиным и Базаровым. Литвинов стремится заняться маленьким делом и делать его по-новому. Для этого он едет учиться за границу. У него нет рефлексии, нет и фанатизма. Образ его неинтересен и неудачен.

*Ирина*. Ирина — единственная героиня Тургенева, с которой у него романа быть не может. Роли героя и героини коренным образом переменились: Гамлетом оказывается героиня. В образе Ирины, как у предыдущих тургеньевских героев, на первый план выступает момент раздвоения. Она слишком слаба, находится в состоянии колебания и выбора сделать не может. В ней так же много мишуры и поверхностности. Невозможность принять решение выступает в ней на первый план. К этому времени, осознав свою безнадежность, Тургенев пытается свою неудачу осудить в другом: заставляет Ирину расплатиться за своих героинь. Отсюда уже первые страницы так холодны, в них ни одного живого, теплого тона. Всё — дым.

*Татьяна*. Это простая русская девушка, но образ ее неопределен.

**Потугин.** Это не живое лицо, а резонер. Художественного характера в нем нет, есть только разглагольствование. Он пытается объединить славянофилов и западников и занять между ними правильную позицию, но сделать это не может. Здесь определился сам Тургенев в тот момент, когда он колебался между этими двумя полюсами<sup>9</sup>.

### *«Новь»*

«Новь» не выдерживает критики ни с какой точки зрения. Здесь, как и в «Дыме», исторический момент превышает психологический. Основная тема — хождение в народ в 70-е годы. Но близко Тургенев этого течения не знал. Здесь задание мысли и только мысли, победа мысли над художественным видением жизни. Тургенев свою картину состряпал.

**Нежданов.** Его постановка нелепа: с одной стороны, он метит в исторические герои, с другой — имеет общее с героями французских авантюрных романов. Нежданов — революционер и культурный аскет, но в то же время он — поэт и не может с этим примириться. Эта двойственность и есть его трагедия.

Тургенев к своему герою никак не относится. Это не человек: нельзя объединить две абстрактные жизни на почве французского авантюрного героя. А в него Тургенев вложил свою сокровенную мысль: борьбу между поэзией и прозой.

**Марианна.** Образ Марианны бледен и неудачен. Художественная интуиция автора в нем совершенно отсутствует; есть лишь одна социальная мысль. Марианна уже окончательно лишена эмоциональности, к ней отношение как к женщине невозможно. Эротическое отношение к женщине, на чем у Тургенева держалось все, здесь потеряно.

**Соломин.** Он чужд всяких политических идей. Это — просто крепкий, цельный и серый человек.

### *Речь о Гамлете и Дон-Кихоте*

Эту речь ряд критиков считает выразительницей всего творчества Тургенева. Тургенев совершенно не понял ни Гамлета, ни Дон-Кихота. Но тем не менее освещение этих образов очень важно для понимания его собственной позиции. Тургенев считает, что Гамлет видит не столько свою цель, сколько себя. И в этом его слабость. Дон-Кихот же беззаветно предан своей цели, не рефлексирует, не бросает взора на себя. И в этом его сила. Для других

Дон-Кихот смешон, но сам он живет цельной жизнью и притом жизнью героической. Секрет его состоит в том, что он себя не видит и весь поглощен своею целью.

### *«Песнь торжествующей любви»*

Это произведение неубедительное и неясное. Оно говорит, что в жизни можно пережить только иллюзию и канун, можно только мечтать и грезить о счастье. Валерия могла быть счастлива только с Муцием, но по совету матери выходит замуж за Фабия. И только как сомнамбулы Валерия и Муций сойдутся, в летаргическом сне, вне жизни переживут счастье. Только в иллюзии и мечте может торжествовать любовь.

### *«Клара Милич»*

Основная тема этого произведения — недоумение. Всё в жизни недоумение, спокойное и скучное. Аратов — человек, жизни непричастный. Но одиночество его мотивировано не социально и не психологически, а метафизически: душа одинока в мире. Здесь свою одинокую душу видел Тургенев.

Аратов — это старый тургеневский герой, но представленный в другом освещении. Клара также повторяет историю старой героини — Натальи: она также разочаровывается в героя. Но не характер героя ее не удовлетворяет: Клара мечтает о какой-то особой, неземной любви. Итак, происходит взаимное разочарование, они отходят друг от друга. О романе не может быть и речи. А между тем роман они переживают. То, что не произошло на земле, то произойдет в другой жизни. То, что здесь было недоумением, свершилось там. Смерть в объятиях любви мертвого человека.

И все же здесь есть попытка спасти жизнь, хотя уже в плане загробного свидания.

## ГОНЧАРОВ

Точка зрения, которая доказывает эпичность творчества Гончарова, устарела. Теперь говорят о его лиричности, и Ляцкий утверждает это в достаточной степени резко<sup>10</sup>. Все наиболее удавшиеся персонажи Гончарова представляют вариации на тему «я», другие сконструированы: в них нет художественного видения, а лишь теоретическая комбинация различных идей.

Уже в первом романе Гончаров имел дело только со своими чисто лирическими переживаниями. И молодой Адуев и сама адуевщина носят автобиографические черты. То же следует сказать и об «Обломове». И здесь лирическая основа очевидна: герой дан во внутренних терминах «я для себя». В «Обрыве» заметно стремление к объективации. Но объективация эта имеет свои пределы, они весьма узки.

Основная проблема, которую Гончаров решает в своих романах, — это его личная проблема. Такой проблемой «я для себя» для него является обломовщина. Это нашло выражение и в его биографии. Гончаров вышел из нездоровой семьи<sup>11</sup>. Лицо, которое оказало на него наиболее сильное влияние, тоже был человек странный. Сначала он вел разгульную жизнь, но затем заперся у себя в комнате. В этом человеке был явно выражен своеобразный страх жизни, и это оказало несомненное влияние на Гончарова<sup>12</sup>. Ему все время приходилось вести борьбу с собой, со своей странной тенденцией опускаться и оседать, с той стороной своего характера, которая тяготела к обломовщине. Тенденция к оседанию и попытка во что бы то ни стало ее преодолеть стали доминирующей проблемой его творчества.

Гончаров хотел позаботиться о нас: он оставил нам свою авторскую исповедь. Но этим нисколько не облегчил подход к своему творчеству, так как намеренно упростил свою задачу. Его преследовала мания боязни людей, и отсюда возникло стремление открититься от всяких суждений. Эта работа очень хороша, но анализа процесса своего творчества Гончаров в ней не дает<sup>13</sup>.

### *«Обыкновенная история»*

Основная тема романа — столкновение двух мировоззрений — дана очень прямолинейно. Дело только в том, что у дяди одни взгляды, у племянника другие. Их натуры — расположение к определенному мироощущению — здесь не показаны. Племянник преисполнен пафоса, но, когда сталкивается с действительностью, делается смешным, попадает в положение донкихота. Дядя же отказался от пафоса и спокойно-иронически относится к миру. Гончаров принял это спокойное, непатетическое восприятие жизни, но дядю он совсем не любит и полюбить не может. Автор выбрал наименьшее из двух зол: лучше быть дядей, чем донкихотом. Но донкихот живет в нем самом, дядя получился лишь иллюстрацией к сконструированному логическому выводу. Задача Гончарова найти жизненную позицию, которая бы его удовлетворила, не

была до конца решена. И в заглавии романа, говорящем, что крушение заветных убеждений — это обыкновенная история, звучит горечь.

### «Обломов»

В «Обломове» сталкиваются люди не двух мировоззрений, как в «Обыкновенной истории», а двух мироощущений. Спорить по вопросам мировоззрения Обломову и Штольцу нечего: они придерживаются одних и тех же взглядов, но спорят их натуры. Мир, где лежит Обломовка и все, сопутствующее ей, сталкивается с миром сутолоки. И эти два мира даны в их принципиальном трагическом смысле.

В образе Обломова главное — не физическое оседание, а отсутствие деятельного пафоса. Весь его пафос лежит в той области, для которой и руку не надо протянуть. Он не хочет съезжать с квартиры не потому, что привязан к ней. Все дело в том, что он так пригляделся к ней, что перестал ее замечать вовсе. Из плана его внутренней жизни комната выпадает, поэтому он и дорожит ею. Дело здесь не в органическом существовании, не в прозябании органической жизни: Обломов хочет, чтобы внешняя жизнь не мешала внутреннему самодовлению. И внутренне он действует, внутренняя жизнь его глубока. Это душа, которая стремится спасти внутренние границы своего «я», боится воплощения в мире. В этом смысле в разговорах с Захаром Обломов высказывается весь. Он не хочет быть таким, как другие, потому что другие — это люди, живущие не внутренней, а внешней жизнью. А он даже любовь к Ольге не хочет организовать во внешнем мире. Ольга хотела преобразить человека, сделать его натуру деятельной. Как на подвиг она идет на любовь. Но Обломов она не спасла и сама осталась с вопросительным знаком в душе. И Пшеницына — человек подвига, но для ее подвига нашелся выход. Ольга спасти Обломова не смогла: самодовлеющую душу женить нельзя. И Пшеницына это поняла. Она сделала так, чтобы внешняя жизнь не мешала Обломову, чтобы он не замечал ее. Кто сумел принести халат Обломову, тот спас его. Агафья Матвеевна ввела его в ту атмосферу, в которой он мог душевно расцвести. Здесь завершилось его внешнее опускание. Штольц ставит крест на нем, но менее всего ставит крест она. Для нее началась жизнь, ее озарил свет. Этот свет принесла ей та чистая, самодовлеющая душа, которую она поняла и оберегала. Пусть эта идеальная душа и исполнит свой путь<sup>14</sup>.

### «Обрыв»

Обломовщина расширилась для Гончарова до пределов Руси. Поэтому все ее элементы перенесены в «Обрыв».

Бабушка, хотя она деятельна, это — синтез обломовщины. Самая основа ее образа — страх жизни.

Марфинька по ясности, полноте и непосредственности внутренней и внешней — это Обломов, который еще не распался. Она вся — в духе бабушкиной морали.

Образ Веры по своей художественной функции приближается к Ольге. Ее завлекает омут внутренней жизни, но и она мечтает о деятельности, о подвиге. Сделать Веру эмансипированной женщиной менее всего входило в планы автора. Ему нужно было преобразить обломовку, а не убить ее<sup>15</sup>. Вера должна была обогатить обломовку такой натурой, как Марк, но, конечно, Марка с его стилем она принять не могла. И своей проблемы она не решает, вернее, отказывается от ее решения. И опять остается обломовка с бабушкиной моралью и героиня, которая не решила своеобразную проблему спасения героя.

Райский, хотя и непохож на Обломова, но в целом перед ним стоит та же внутренняя проблема: найти место во внешнем мире, преодолеть мир созерцания, мир обломовщины, но путем подъема, а не уничтожения. Лишь преображенная обломовка смогла бы спасти от безалаберщины жизни<sup>16</sup>.

## ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

Отличительной чертой шестидесятников является соединение социально-политических и критико-литературных проблем. Обсуждения общественных вопросов как самостоятельной области они в противоположность западноевропейским исследователям не знали и пытались связать их с литературным материалом. Эта особенность шестидесятников, как и вообще всей русской критики, объясняется многими причинами, как внешними, так и внутренними. Во-первых, этому способствовала цензура: из-за ее строгости литература использовалась как ширма для прикрытия социально-политических идей. Кроме того, социальной науки как таковой в России не было: она не имела даже своей терминологии, не имела соответствующих учреждений. И, чтобы не остаться без почвы, социально-политическая мысль, которая не смогла развиваться самостоятельно, должна была примкнуть к другой области. Но были для этого и более глубокие причины. Русская литература с

самого начала лишена устоев. В допетровскую эпоху на литературу смотрели как на выразительницу религиозных идей. Петр подходил к литературе с утилитарной точки зрения. Поэтому и критика оказалась лишенной традиций, которые обусловили бы ей самостоятельное место. Лишенная собственных опор, она вынуждена была глубоко сплести свои судьбы с социально-политической областью. Так возник своеобразный тип статьи, где были смешаны вопросы из различных областей<sup>17</sup>.

## ДОБРОЛЮБОВ

Эстетических суждений Добролюбов не знал. Художественность он ценил, но обсуждать самостоятельно не хотел и не умел. Ему не была чужда художественная сторона произведений, напротив, он обладал большим художественным чутьем, многие его наблюдения тонки, но он не придавал художественности самостоятельного значения. Читая его статьи, можно забыть, что он имеет дело с художественными произведениями, кажется, что он говорит о кусках действительности. Западноевропейские критики в художественном произведении определяли функцию героя. Добролюбов же рассматривает героя как явление социально-политической действительности. Поэтому он готов сравнивать героев различных эстетических планов и рядом ставить автора. Добролюбов как бы забывает произведение, героев вводит в социальную действительность и в ней рассматривает и героев, и среду, их окружающую. При этом герой всегда пассивен, среда активна. Задача критика объяснить, как среда создает человека, как условия формируют характер. Добролюбов это делает мастерски. В его статьях есть очень много ценных, весьма удачных социальных наблюдений. В них сказывается его идеология. Прежде всего, Добролюбов, как и все шестидесятники, подвергал критике идеологию предшествующего поколения. Для людей 40-х годов характерен сознательный отрыв от практической жизни, любовь к искусству, к внешним формам выражения. Шестидесятники все это называли эстетизмом и отвергали. Все свои суждения они высказывали свободно, не вуалируя физиологию, чувственные, грубые желания, свойственные на самом деле всем народам всех времен. Кроме того, шестидесятники обвиняли предшествующее поколение в традиционализме, в признании ценности [явления] из-за его давности, считая, что рядом с эстетизмом это оказывает отрицательное влияние. Обвиняли они отцов и в их отношении к народу в двух грехах: в идеали-



зации и игнорировании. Идеализация дает возможность отделаться от предмета.

Для шестидесятников положительный человек — это трезвый, даже циничный человек. Он должен быть деятелен и энергичен. Что касается идеологии, то в основе ее должны лежать утилитаризм и совершенная свобода от всяких авторитетов и традиций. Но одну традицию отцов они продолжили: это был гуманизм. У шестидесятников, в противоположность западноевропейским либералам, общее благо, социальное благо стояло на первом месте. Это была не забота о собственном устройстве, а забота о всех, милость к падшим<sup>18</sup>, что роднило их с людьми 40-х годов. Гуманизм вообще красной нитью проходит через всю русскую мысль. Некоторые исключения прошли незаметной волной. Но нужно сказать, что об общем благе у шестидесятников не было никакого устойчивого понятия. Народ для них не был дифференцирован, грань между отдельными социальными группами — зыбка. Они считали, что рознь между ними может искоренить идеология. Конечно, единство общественного организма существует, но не нужно забывать и о социальной розни. Шестидесятники же в поисках общего блага не знали, на что опереться. Все это характерно и для Добролюбова. Но у него была чрезвычайно мягкая, нравственная, даже ригористическая натура, и цинизма у него было гораздо меньше, чем у его соратников. Кое в чем Добролюбов близок народникам, главным образом, в аскетизме. Он знает, что есть такие культурные блага, которые доступны только привилегированным. Отсюда тенденция — отбросить все то, что не для всех. Это роднит его с Михайловским. Роднит их и нравственный ригоризм, нравственная чистота, чрезвычайная серьезность. Вообще Добролюбов — самый умеренный, самый умный, самый светлый из всех шестидесятников<sup>19</sup>.

## ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

Чернышевский продолжает теории Добролюбова, но у него этический пафос отступает на задний план перед практическим.

## ПИСАРЕВ

Писарев стоит среди шестидесятников несколько особняком. И в нем преобладает реалист, реалистическое обоснование каждого поступка выступает у него очень ярко. Он тяготеет к физиологии даже больше, чем Чернышевский и Добролюбов, и как бы стремится принизить человека. Но Писарев — дворянин, воспитывал-

ся по-дворянски и был очень изнежен. Для него характерен, хотя и не высказанный, но яркий индивидуализм. Прежде всего он хотел всех поразить, всех сразить, всех удивить, тогда как Добролюбов был настроен сурово аскетически. Идеи у Писарева были те же, что и у других шестидесятников, но иным ароматом веет от его писаний. Его скептицизм можно скорее сблизить со скептицизмом Печорина, чем Добролюбова и Чернышевского.

Между натурой Писарева и его идеологией существовало внутреннее расхождение. Как шестидесятник он усвоил мировоззрение этого направления, но натура у него была в высшей степени эстетическая, и он всюду был равен самому себе. Для него характерен блеск, главным образом, блеск; этим и объясняется его необычайная популярность, в особенности у молодежи.

Что касается эстетических взглядов Писарева, то он считал, что литература нужна лишь постольку, поскольку она служит другим целям: она создана лишь для цензуры, ее функция — маскировать мысль. Таким образом, литература объявляется временной формой. Действительно, многие элементы художественной литературы обусловлены тем, что маскируют душевную жизнь, которую нельзя высказать открыто. Но объяснение этому может быть не социально-политическое, а психологическое.

Для Писарева характерно много веселья, здорового оптимизма. И даже отрицание у него выражено весело. Он как бы скептик и разрушитель от избытка силы. Но если мы отвлечемся от этих особенностей его творчества, то увидим лишь крайний вывод из учения шестидесятников. Поэтому нельзя сказать, что Писарев внес новый вклад в это учение, он внес только свою личность<sup>20</sup>.

## СУДЬБА ИДЕОЛОГИИ ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Шестидесятые годы были эпохой реформ. Начал развиваться капитализм, доселе чуждый России, началось развитие хозяйственного индивидуализма. На общественную арену вышли две группы. Одна — практические люди. В них экономический индивидуализм, воспользовавшись идеями шестидесятых годов, выработался в либерализм. Пример — Штольц. Это уже не либерализм Чацкого, несколько сентиментальный и оторванный от реальности. Они ценят свободу для трезвых экономических выгод. Таким человеком является Лужин, если отвлечься от окраски, данной ему Достоевским. Вторая группа — люди подобные Разу-

михину. И Разумихин прошел через идеи шестидесятников, но по другой линии: из него выйдет народник. Таким образом, 60-е годы в области идеологии породили и экономический трезвый индивидуализм и аскетизм, коллективизм, выразителем которых стало народничество. В литературе народничество заслонило экономический индивидуализм, потому что разумихины, а не лужины издают книги. И только в 80-е годы экономические либералы проявляют себя. Между этими двумя течениями возникает сложная коллизия<sup>21</sup>.

Такова судьба идеологии 60-х годов.

## НЕКРАСОВ

Для Некрасова характерно стремление обновить пушкинский канон. Эту историческую задачу сравнивают с исторической задачей Державина, хотя Некрасов встретил не выпрєнный канон Ломоносова, а Пушкина. Чтобы сделать поэзию вновь ощутимой, Некрасов смешал все виды и роды старой поэзии. Так он совместил жанр с несвойственным ему стилем, что создает особое, неожиданное впечатление, пародирует старые стили. Такие методы всегда нужны в эпохи, когда притупляется поэтическое восприятие. Конечно, Некрасов пришел к ним не сразу. Сначала он учился на старых формах, но они перестали его удовлетворять. В этом смысле он близок французским поэтам Беранже и Барбье, которые тоже совершили сдвиг в поэзии.

Основным видом творчества Беранже являются песни на разные случаи. Такие песни во Франции очень распространены. Они имеются и у нас, но у нас они бездарны, случайны, вышли из духовного уличного закоулка. Беранже же создал особую песню, полународную, полуиндивидуальную, и она у него совершенна.

Барбье писал оды. Его оды мрачны, стиль их обличительный, несколько одичалый. Все они — городские; город проник во все фибры поэзии Барбье.

Для Некрасова также характерны городские темы, но они у него значительно ослаблены. В России город не получил преобладания, капитализма еще в сущности не было. Но Некрасов, как Беранже и Барбье, создал на нарушении старого канона свою поэзию. Поэзия Пушкина не требует никакого фона, она воспринимается непосредственно сама по себе. К Некрасову же мы подводим фон — предшествующую поэзию, которую он разрушал. И если мы этот фон забудем или вовсе не будем знать, то мы не сможем так остро воспринять его поэзию. Но, конечно, Некрасов не

только разрушал старый стиль, но и создал свой. Это народная песня, которую он своеобразно претворил и создал нечто совершенно новое.

Эйхенбаум полагает, что формальная задача Некрасова определила и темы его поэзии, которые раньше не разрабатывались. Но это не так. Характер тем Некрасова определило не формальное своеобразие: он сын своего времени — типичный шестидесятник.

### *«Кому на Руси жить хорошо»*

В этой поэме Некрасов преследовал чрезвычайно широкую задачу: изобразить все социальные стороны России. Для этого он использовал совмещение различных жанров и стилей: поэмы и эпопеи, размер народной песни и сказочное стрекотание. Совмещение создало своеобразное произведение, очень органичное и удачное.

Вся поэма выдержана в тоне мужиков: крут понятий, словарь здесь только мужицкие. Основной тон всей поэме задает разговор мужиков на дороге. Чтобы избежать однообразия, большая часть поэмы ведется различными лицами, но через все рассказы проходит единый тон. Помещик, священник, купец, солдат хотя и говорят на присущем им языке, но примеряют его к крестьянам.

Можно пожалеть, что произведение осталось незавершенным, но то, что сделано, сделано прекрасно<sup>22</sup>.

### *«Саша»*

Большое место в творчестве Некрасова занимают произведения сатирического стиля, разрушающие старые традиции. К такому типу относится и «Саша».

Эта поэма по замыслу неоригинальна. Она чрезвычайно напоминает «Парашу» Тургенева, но ее своеобразие в пародийности. Исключением являются лишь некоторые эпизоды, как, например, знаменитая рубка леса. И здесь сказалось стремление огрубить метафору<sup>23</sup>.

### *«Русские женщины»*

Это произведение в творчестве Некрасова стоит особняком. Стиль его неоригинален: это старый поэменный стиль. Нужно сказать, что «Русские женщины» — далеко не лучшее произведение Некрасова, а местами оно совсем плохо. Особенно неудачны по-

этические места, которые Некрасову вообще не удавались. Лучшими являются бытовые описания.

## НЕКРАСОВ КАК ЖУРНАЛИСТ

В этой области Некрасов имел большое значение. Он сумел совместить рядом с большим поэтическим талантом и большую практичность. Обычно указывают, что поведение Некрасова в жизни в корне противоречит его творческим идеям. Но в сущности это противоречие не так велико. Как известно, 60-е годы рядом с аскезой, из которой вышли народники, породили и практически сильных, трезвых деятелей. Но вначале эти два течения еще дремали вместе и в таком виде воплотились в Некрасове. И затем не нужно преувеличивать его жестокость. В практической деятельности необходима прижимистость, некоторое кулачество. В противном случае дело распадется. Конечно, литераторам, которых он обдирывал, приходилось плохо, но если делать дело, то нужно его делать<sup>24</sup>.

## ПОМЯЛОВСКИЙ

Помяловский — писатель разночинец.

### *«Очерки бурсы»*

Это автобиографические воспоминания, художественно обработанные. Бурса изображается в русской литературе не впервой. Ее изобразил еще Нарезный<sup>25</sup>, но у него бурса взята лишь в качестве фабульного момента. Открыл бурсу Помяловский. Его «Очерки бурсы» пользовались колоссальным успехом. Привлекало внимание художественное изображение целого, законченного социального мирка, которому придавали символическое значение.

Бурса — это социальный коллектив, плохо организованный. Втягивая к себе отдельных людей, он калечит и уродует их. Правда, есть здесь и положительные моменты, по традиции присущие бурсакам: бурсацкая сила, бурсацкая удаля, бурсацкое товарищество. Но этот момент занимает в «Очерках» третьестепенное место. На первый план выступает изображение социального мира как целого, который подчиняет индивидуальную волю. И мир этот сплошь отрицательный.

Помяловский был переоценен своими современниками, но нужно отдать ему должное: он мастерски изобразил коллективную

организацию стихийных сил. «Очерки бурсы» — это поразительная по силе и яркости социальная картина, лишенная всякой фабулы, всякого индивидуального момента, и картина художественная, без голой тенденции.

### **«Мещанское счастье». «Молотов»**

В основе этих произведений — стремление показать и обличить мещанство. Под мещанством Помяловский понимает определенный стиль духовной жизни, а именно пошлость, примирение с существующим строем социальной жизни. Мещане не подчиняют жизнь идейным требованиям, а, напротив, хотят подчиниться, приспособиться к жизни. Мещанству Помяловский противопоставляет стремление к идеалу. Этим он отличается от народников, которые считали, что мещанству должна быть противопоставлена локализованная, реальная, конкретная величина. Помяловский же мещанской действительности противопоставляет отвлеченную мысль.

С художественной стороны эти произведения далеко уступают «Очеркам бурсы». В них голая тенденция выступает на первый план.

## **НАРОДНИЧЕСТВО**

Народничество вышло персонально из Герцена, но потом примкнуло к славянофилам. Герцен в классическую пору своей деятельности был социалистом. Он полагал, что основная сила, которая произведет революцию, это пролетариат. Пролетариат ни к чему не прикреплен, ни с чем не связан и всякое потрясение для него может быть только положительным. Но впоследствии Герцен разочаровался в пролетариате и подошел к нему с той же меркой, которую применял к мещанам. Наблюдая развитие рабочего движения в Англии, он пришел к выводу, что рабочие сплошь вплелись в ткань существующего порядка. Кроме того, он указывал на психологическую недостаточность рабочих. Герцен считал, что, поскольку пролетариат родился в атмосфере роскоши, он не может остаться непричастным к ней, инстинкт собственности у него не может не развиться. Эти страницы являются наиболее сильными в творчестве Герцена.

Придя к такому отрицательному выводу о пролетариате, Герцен перенес свои надежды на крестьянство. Крестьянство, по его мнению, это самое прогрессивное сословие, и самым прогрессив-

ным из всех крестьян является русское крестьянство. Герцен, как и славянофилы, придавал большое значение общине. У крестьян нет индивидуального владения, индивидуальной собственности. Они знают только мир, который развился на общинных началах, в котором все индивидуальное погашалось. Эту идею Герцена и усвоило народничество<sup>26</sup>. Для социалистов пролетариат является лишь силой, которая поможет осуществить идеал. И они пролетариатом не любовались, напротив, считали его классовое сознание недоразвитым. Народники же считали, что в крестьянстве уже существует идеал и у него нужно учиться. Поэтому народники ударились в особый эстетизм, любовались крестьянством. Это сентиментальное, эмоциональное любованье почти потушило политическую идею народничества.

Взгляд на крестьянство, как на что-то устоявшееся, способствовал созданию народнической литературы. Пролетарская литература не была создана и не могла создаться, потому что пролетариат не представлял собой ничего сложившегося.

Одним из существенных вопросов, выдвинутых народниками, был вопрос об отношениях крестьян и интеллигенции. По их мнению, все то, что интеллигенция приобрела, сделано за счет крестьян, и в этом ее вина. Интеллигенции нужно примкнуть к народу, учиться у него. Эта мысль характерна и для славянофилов, но для них это была культурная проблема, для народников — исправление социально-экономической вины.

Народники были настроены отнюдь не нигилистически, но к культуре относились нигилистически, хотя совершенно по другим мотивам, чем нигилисты. Нигилисты говорили, что культура плоха, народники — что она несправедлива. Политический примат отступал у народников на задний план перед социальным, и в этом они резко отличались от Герцена. Они считали, что всякая политическая реформа нужна только интеллигенции, народу нужны лишь социальные реформы.

Но среди народников до конца идеализировали крестьян немногие. В их творчестве замечается очень много надрыва. На фоне сентиментального пафоса и прославления проходят темные линии, рядом с идиллией — трагедия.

Основная тема народников — противопоставление города деревне. Эту тему разрабатывали уже Карамзин, позднее Григорович, а затем Толстой. Толстой вышел, конечно, не из народников, а из сентименталистов. И хотя в идеологии между сентиментализмом и народничеством — бездна, в литературном плане между ними — независимая от идеологии преемственная связь<sup>27</sup>.

## ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ

В творчестве народников мысль и тенденция преобладают над художественным видением. Но несмотря на это они достигли больших высот. Самым могучим представителем народнической литературы является Глеб Успенский.

На Успенского большое влияние оказал Достоевский как почвенник. Он также считал, что почва, а почву и он понимал полумистически, как нечто определяющее человека, создает логику жизни. В этом смысле у помещиков жизнь выдержана, целостна, и это делает ее осмысленной. Люди, оторванные от почвы, как интеллигенция и бюрократия, неустойчивы и нелепы. И им противопоставляются крестьяне. В крестьянах на первый план выступает их уверенность, потому что сама природа регулирует их жизнь, мысли и чувства. Эта сторона роднит Успенского с Толстым и Тургеневым, хотя у последнего она носит элементарный характер. Так что эта тема Глеба Успенского имеет свою историю.

Видное место в творчестве Успенского занимает тема кулачества — силы в крестьянском быту, которая стремится к эксплуатации. К кулачеству Успенский относился сплошь отрицательно. В отрицательной оценке кулачества общность народничества с ленинизмом — русским марксизмом. В ортодоксальном марксизме дается положительная оценка кулачества. Для них кулачество — это органическое развитие капитализма, совершенно необходимый переход к новой хозяйственной системе. Вообще они смотрят на деревню, как на что-то преходящее. Для марксистов деревня — это голая земля, не связанная ни с какой традицией. Они основываются на пролетариате. Русский же марксизм, исходя из особых условий русской жизни и, главным образом, из взглядов народников, опирается на середняка. Так что отрицательная оценка кулачества, которая имеет и этическое обоснование, получена от народников.

Отличительной чертой идеологии Успенского, как и всего народничества, является примат социальных моментов над политическими. И понимали они это очень широко. С их точки зрения, всякая реформа сверху лишь навязывается крестьянам и потому ничего не дает им. Реформа породила лишь людей, оторванных от всяких основ, от всякой почвы и знающих только одно — гонорар. Гонорар лег и в основу их идеологии и создал такие требования к жизни, в которых душа угасает. Крестьянству реформы не нужны, нужно уберечь то, что есть. Но идеализация крестьянства осталась как бы вне произведений Успенского, где-то там, а вся сущест-



вующая действительность приняла отрицательный характер. В этом отношении Успенский напоминает Гоголя. И с ним произошла та же катастрофа: он сошел с ума. И мысль, которая его все время мучила, заключалась в том, что он упустил, не смог разглядеть настоящую, положительную Россию<sup>28</sup>.

## МИХАЙЛОВСКИЙ

Михайловский — самый чистый, самый глубокий выразитель народничества. Он единственный из народников создал очень цельную, законченную систему. Через все его творчество красной чертой проходит ярко выраженный идеализм, в противоположность материалистически настроенным шестидесятникам. Но он не был эстетом старого времени, так как сам прошел через критику шестидесятников. Михайловский идеалист в том смысле, что приматом для него являлось духовное начало, и отсюда значение идеологии выдвигалось на первый план. Он сгладил все крайности, все острые углы, характерные для шестидесятников, и поэтому методологическое значение его теории очень велико.

Для оценки явлений культуры Михайловский создал трехчленную формулу: правда-красота, правда-истина, правда-справедливость. Отвлеченные понятия истины, красоты и справедливости недопустимы. Они должны стать еще и правдой, правдой социальной и моральной. Эту формулу Михайловский применял к литературе. Если красота не совмещается с правдой-истиной и правдой-справедливостью, это — не красота, это — ложная красота. Такая знаменитая формула, легшая в основу мировоззрения Михайловского<sup>29</sup>. Философски она была обоснована примитивно, но удержала его от всяких крайностей и позволила широко, всесторонне анализировать явления. То же мы находим у Владимира Соловьева, но его подход получил глубокое философское обоснование<sup>30</sup>.

По отношению к социальной жизни Михайловский был последовательным коллективистом. С его точки зрения, личность, оторвавшаяся от коллектива, становится слабой, потерянной. Но коллектив он понимал как нечто единое, поэтому идея классовой борьбы была ему чужда. И в этом Михайловский противоположен марксистам. Для марксистов нет народа, нет нации. Они обращают внимание лишь на расслоение, на классовую борьбу. Классовая борьба — их излюбленный термин. Для них и развитие общества происходит путем борьбы противоречий, а не в стремлении к согласию<sup>31</sup>. Для Михайловского в основе — не классовая борьба, не

порабощение одного класса другим, а совершенно свободное со-единение классов путем пропаганды и социального изучения. Сила диалектического развития общества была органически чужда Михайловскому. Он не мог понять, как в разложении, расслоении может заключаться истина. И нужно сказать, что все русские революционные партии, за исключением большевиков, пошли за Михайловским<sup>32</sup>. Для большевиков народ состоит из борющихся классов. Для эсеров и меньшевиков есть явления, где классы объединяются. Эта разность взглядов очень ярко проявилась в отношении к мировой войне 1914 года. Большевикам казалось, что объединение всех классов для борьбы с Германией, единое национальное чувство есть лишь наркоз, а не здоровое, естественное состояние. Меньшевики и эсеры считали, что если нация смогла преодолеть разнь классов, если событие смогло объединить всё и вся, если нашлась общая точка соприкосновения для всех, то есть единство народа, которое восторжествовало. И они противопоставили диктатуре пролетариата, красному террору демократию, понятую как единство народа. И здесь влияние Михайловского сыграло и даже до сих пор играет большую роль<sup>33</sup>. Конечно, говоря о понятии единства народа, нужно оговориться: он признавал борьбу и даже революционные действия, но над расслоением преобладало единство.

Марксистами неоднократно указывалось, что народничество было обречено на внеисторичность, статичность, потому что для него важно было не развитие, движение, а единство. Нужно сказать, что это обвинение было справедливо. Для народников народ с небес упал, богом дан. Они смотрели на крестьянский мир как на идеал, генетический подход их оскорблял: объяснение происхождения явления делало его неавторитетным. Марксисты же стремились выяснить возникновение крестьянского мира. И, действительно, он возник при самозакрепощении к земле и лишь при содействии власти, которой это было очень выгодно. Так что обвинение народников в ненаучности, в боязни научности было справедливым. Таков подход Михайловского к явлениям социальной жизни.

В отношении к культуре Михайловский отнюдь не был нигилистом, но подобно Добролюбову был настроен аскетически. Он готов был забыть для правды-справедливости другие части своей формулы. Во имя правды-справедливости он отстранял на задний план правду-красоту и правду-истину. Правда-справедливость — это ответственность самого за себя, самого по себе вне исторической среды. Этой сплошной подсудности марксисты противопос-

тавляли грубую и неприемлемую формулу: ответственности нет, есть борьба<sup>34</sup>.

В связи с приматом правды-справедливости Михайловский отвергал всякую лирику. Неприязнь ко всему лирическому характерна для народников. Правда, некоторая лиричность была присуща изображению крестьян, но и там она играла лишь служебную роль. На изображение внутренней жизни народники смотрели как на что-то лишнее и провозгласили примат действия и действия социального.

Взгляды Михайловского отразились и в его литературных статьях. Наиболее характерной является статья о Достоевском. Он не любил обращать внимание на всякую лирику, на всякую внутреннюю жизнь, поэтому не оценил в Раскольникове его внутреннюю сложность, до него не бывшую в литературе. Он не любил безысходных противоречий, а у Достоевского обнажены борьба, несовместимость, полярность, не объединенные в высшее единство. Поэтому он назвал Достоевского жестоким талантом и оценил его отрицательно<sup>35</sup>.

Таковы основные взгляды Михайловского, сыгравшие такую большую роль в истории русской мысли.

## ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Творчество Толстого с точки зрения влияний еще мало изучено. На основании биографических данных мы узнаем, что с шестнадцати лет он зачитывался Руссо, и влияние этого писателя сохранилось навсегда<sup>36</sup>. Зачитывался Толстой и английскими сентименталистами, в особенности Стерном. Что касается русской литературы, то ее влияние незначительно.

### «Детство». «Отрочество». «Юность»

Основной темой трилогии является противопоставление целостной природы и рефлексирующего духа. Сначала в Николенке воплощена целостная, единая, еще детская жизнь. Но далее, в Москве, возникает<sup>37</sup> рефлексия: голос «я» и все то, что противопоставляется этому «я». Абсолютная чистота, детская наивность Николенки дают возможность ясно обозначиться этим двум «я»: «я для себя» и «я для другого». То он живет для себя, то строит свои мечтания по внешне выраженному пути. Ему нужно согласовать эти два «я»: «я для себя» и «я для других», а они начинают не согласовываться. Отсюда его психологическая неловкость, неук-

люжность. Дружба Николеньки с Нехлюдовым — это попытка выйти из разлада и хотя бы в общении с одним человеком остаться самим собой, сойтись с ним своим глубинным «я». Но горе в том, что определение в мнении других разрушает «я для себя», разрушает природное единство.

В продолжение всего творчества Толстой будет располагать мир по этим двум категориям, пока «я для других» станет всей культурой, а «я для себя» — «диноко»<sup>38</sup>.

### «Кзааки»

В «Кзааках» тема противопоставления природы и культуры выражена чрезвычайно ясно. Нестъемлемая природа — это дядя Ерошка, дух — Оленин. Но Оленин — носитель осложненного культурного начала: созерцая природную жизнь казаков, он в себе переживает эту антитезу.

Что же такое дух, который ощущает в себе Оленин? Это — способность видеть себя в сознании других, восприятие своих чувств, своих поступков в своем сознании и в сознании других. Две оценки, двойная рефлексия вызывают конфликты, которые Толстой связывает с культурой и ее целями. С его точки зрения, психологическое расположение человека к самооглядке дурно. Не нужно слушать совесть, подсказывание которой и есть рефлексия: она разрушает природную целостность человека. Рефлексия не заставила Оленина отказаться от Марьянки, а лишь ставила его в фальшивое, неловкое положение. Сознание добра и зла вносит неуверенность, разлад и ложь. Рефлексирующему Оленину противопоставляются казаки. Казаки безгрешны, потому что они живут природной жизнью<sup>39</sup>.

### Военные рассказы

По форме военные рассказы<sup>40</sup> — очерки. Тенденция всякого очерка — не иметь фабулы; в нем изображают типы людей или картины быта. Но в военных рассказах центр тяжести не в изображении типа русского солдата и не в изображении быта<sup>41</sup>. Объединяющим художественным центром в них является проблема войны. Война организует все рассказы, все в них сгруппировано вокруг решения этой проблемы.

Первой встает идея героизма. Военный героизм — трезвый, простой, сдержанный, негероический героизм. И здесь Толстой почти принимает войну.

Вторая идея выступает на первый план в последних Севастопольских рассказах: это — неприятие войны. На развитие этой мысли сильное влияние оказал Руссо. Участники войны, воюя друг с другом, не настроены враждебно. Наоборот, они полны добродушия и любви; они не враги. Психологически боевого настроения, военного одушевления, жестокости, которая сказывается в разгаре войны, нет у ее участников. Война — это внешняя сила, не зависящая от воюющих; она не нужна и настоящего оправдания не имеет. Такая постановка проблемы войны характерна для Толстого<sup>42</sup>.

### *«Три смерти»*

Организирующее начало этого произведения — проблема смерти. Рассказ построен по параллелям, но параллелизм мотивирован несколько внешне: умирает барыня, умирает крестьянин, умирает дерево. Барыня смерти боится. Она мечется как загнанный зверь, ее состояние — маята. В ней звучит голос природы, но как только ее природное начало хочет проявиться внешне, оно встречает ложь в других; все другие лгут и лгут в самом важном. В непроницаемости стенки, стоящей между ее «я для себя» и «я для других» — трагедия барыни.

Умирает ямщик, но он смерть принимает. Раз смерть есть, обманывать ни себя, ни других не нужно. Все окружающие понимают смерть так же, как и он. И он умирает достойно в том смысле, что между ним и другими полное взаимное понимание, фальшь отсутствует.

Умирает дерево. Здесь уже полное спокойствие, красота смерти подчеркивается. Страдание и страх смерти вызывает непокорность природе. Кто близок к природе, подчиняется ей, тот смерти не боится<sup>43</sup>.

Антитеза природы и культуры, получая все большее углубление, остается лейтмотивом всего творчества Толстого.

### *«Холстомер»*

Здесь все моменты изображены так, как их видит лошадь. В ее восприятии отпадает многое из того, что называется культурой, в том числе и рефлексия. Все сводится к элементарным функциям жизни. И оказывается, что собственность не базируется на реальных отношениях<sup>44</sup>.

В смерти Холстомера момента рефлексии нет, поэтому нету и страха смерти. Смерть Серпуховского и связанные с ней пережи-

вания, которые ставят его в недостойное положение, вызваны рефлексией. Рефлексия создает и взаимоотношения между людьми. Для лошади существует только природа; все то, что над ней — фикция. Поэтому страха смерти она не знает: наступает лишь отчуждение, спокойное, почти радостное. Погребение Серпуховского изображено несколько грубовато. Недостаточно сказать о человеке, как о евшем, пившем и спавшем животном.

### *«Семейное счастье»*

Герои вступили в брак будучи неравными в возрасте и жизненном опыте. Романтизм и влюбленность, существующие в их отношениях, постепенно пропадают. И то состояние, к которому они приходят, является для Толстого единственно нормальным в семейной жизни. Их брак становится трезвым, прозаическим. На первый план выступают чисто практические отношения: чувство долга и взаимная ответственность друг перед другом. Духовная солидарность в браке невозможна, и с этим нужно примириться. Такой взгляд на брак предрекает тему семейной жизни в последующих произведениях Толстого<sup>45</sup>.

### *«Война и мир»*

Толстой работал над [текстом «Войны и мира» около семи лет]. Первоначально он замыслил писать роман о декабристах. Но эта тема вызвала интерес к эпохе Наполеона, когда слагались взгляды декабристов. Сделав небольшие фрагменты о декабристах, Толстой начал писать роман, [первые главы которого были опубликованы под заглавием «1805 год»]. В процессе работы он продолжил тему войны с Наполеоном, захватил 1812 год и издал весь роман под названием «Война и мир»<sup>46</sup>. Менялась не только тема, но и характер романа. Документальная точность, изображение персонажей в свете исторических картин — вот что вначале выступило на первый план. Но впоследствии вся конкретная основа отошла, главное место заняла психологическая задача. Так развивалась и образовывалась эта эпопея.

«Война и мир» — хроника. Образы главных действующих лиц изображены генетически. Пьер, князь Андрей, Николай Ростов, Наташа не даны готовыми. Поэтому их нужно рассматривать в каждый момент их жизни и таким путем характеризовать.

Анализ романа можно вести разное. Можно расчленивать его по семьям, можно осветить отдельных персонажей. Проще и удобней

второй вариант. Начать лучше с Пьера, который появляется в самом начале и проходит через весь роман<sup>47</sup>.

**Пьер.** Уже в первой сцене у Анны Павловны Шерер рельефно обрисовывается образ Пьера. Этот человек ко всему относится патетически серьезно, во всем ищет значительности. Отсюда его неловкость и мешковатость. (В светском обществе нужно все разбавлять водицей.) Неумение Пьера держать себя в светском обществе объясняется еще его крайним самолюбием и постоянной рефлексией. Но к нему все относится с симпатией, потому что он очень добродушен.

В доме князя Андрея раскрывается еще одна особенность Пьера — сознательный отказ от деятельности, нежелание решиться на какой-либо шаг. Пьер не хочет занимать действующей позиции в жизни; он делает только то, что ему велят другие. Пусть все делается само собой, что будет, то будет. Но у Пьера нет страха жизни, как у Обломова<sup>48</sup>. Напротив, он любит судьбу и подчиняется ей не потому, что хочет быть спокойным. Это — здоровая фаталистичность. Пассивность Пьера, устранение от жизненной борьбы объясняется и его патетической серьезностью. Влагая свой пафос в интересы всего мира, он не занимается устройством своей личной жизни.

Рядом с патетической серьезностью, застенчивостью, фатализмом в Пьере сказывается и сластолюбие человека, любящего пожить. Прежде чем проститься с жизнью в кутежах, он хочет насладиться ими в последний раз у Курагина. (Это — диалектика слабовольного человека.) Его плоть, тяжелое тело дают себя знать. В состоянии опьянения он весь отдается порыву; внутренне-го сдерживающего импульса у него нет.

В сцене смерти графа Безухова очевидны пассивность Пьера и неумение держать себя при умирающем отце. Он делает лишь то, что ему велят другие.

На балу у князя Василия снова сказывается совершенное подчинение Пьера другим людям. Господству других людей Пьер подчиняется целиком и даже усваивает для себя их мнение. Мнения других определяют не только его практические дела, но и душевные. Пассивность приводит к тому, что такой важный шаг, как женитьба, совершается по инициативе других. Как это происходит? Пьер чувствует, что все хотят, чтобы он сел рядом с Элен, и он садится рядом с ней. Сперва она кажется ему глупой, но под влиянием мнения других он начинает ею интересоваться. Происходит воздействие общественного гипноза: Пьер поддается мнению

других и начинает думать так, как все хотят, чтобы он думал. Новому отношению к Элен способствует и его сластолюбие.

После женитьбы Пьер разочаровывается в Элен. Остановиться он ни на чем не может. Он требует абсолютного оправдания каждого своего поступка в отдельности и всей жизни в целом, но не находит этого.

Находясь в состоянии внутреннего перепутья, Пьер после разговора с одним масоном вступает в масонскую ложу. Но и в этом он вскоре разочаровывается. Сам Толстой к масонству относился недоброжелательно. Идеи масонства были ему близки, но [он] не видел единства между его целью и внешним выражением. Попав в масонство, люди теряют его главный смысл и придают значение только мелочам. Вообще Толстой считал, что, как только правило воплощается вовне, его первоначальный смысл умирает, форма становится самодовлеющей, внешняя сторона затемняет внутреннюю. Против идейного масонства Толстой ничего не имел, но существующее он отвергал. В конце концов, после одного заседания, где доклад не был принят по чисто внешним соображениям, Пьер убеждается, что находится в омертвелом механизме, и выходит из масонской ложи.

После разрыва с масонами Пьер изменился. В нем уже нет прежней восторженности, неловкости. Он менее дорожит мнением других, более замкнут, сосредоточен и все усилия направляет на поиски внутреннего пути.

Наступил 1812 год, началась война с Наполеоном. Пьер отнесся к этой войне с некоторым энтузиазмом и отправился на поле сражения. Но главное здесь не влияние военных событий на Пьера, а описание сражений самих по себе.

Пьер снова в Москве. Несмотря на то, что он порвал с масонством, некоторый мистицизм в нем еще остался. Он переводит свое имя и имя Наполеона на цифры и устанавливает, что между их именами существует какая-то мистическая связь. Отсюда Пьер делает вывод, что ему нужно убить Наполеона. Здесь подчеркнут мистицизм Пьера, его юношеская вера во все необыкновенное, неординарное, подчеркнута уверенность, что ему предстоит особенный путь, что его судьба особенная. Психологически это не совсем правдоподобно, но художественно оправдано: сгущенная непростота ярче оттеняет ту простоту и смирение, к которым Пьер вскоре приходит<sup>49</sup>.

В Москве Пьера обвинили в поджоге и повели на плац, где расстреливали. Здесь он встретился с Даву. Сначала эти два человека почувствовали себя людьми, но при появлении адъютанта



вновь начались между ними нечеловеческие отношения. То же самое пережил Пьер во время расстрела. Какая-то грубая, внешняя сила овладевает человеком и заставляет его убивать других людей, несмотря на внутреннее неодобрение убийства. В человеке свято то, что он живет и хочет жить. Такая простота в концепции человеческой сути, сведение ее к биологизму характерна для Толстого. Государство, наука, красота — все пустяки перед природной жизнью человека. Под влиянием вынесенных впечатлений с Пьером происходит встряска: все то, что несколько дней назад казалось существенным, как, например, его математические вычисления, представляется вздором.

Вскоре Пьер попадает в плен и знакомится с Каратаевым. Каратаев стал для Пьера откровением: он обобщил для него все им пережитое. Каратаев — это простота. Тема простоты с этого времени становится движущей в творчестве Толстого.

Толстой понимал простоту не как цельность, а как разоблачение ненужной сложности. Поэтому Каратаев и изображен дурачком. В нем скупая простота, простота как оскудение, обеднение, уничтожение всего того, что непросто. Из такой простоты вытекает и фатализм Каратаева. Он верит в промысл, но эта вера не оптимистическая: бог не оставит меня. Христианин, например, Жуковский, понимает промысл как добро, благо, разумную силу, которая получит свое оправдание в потустороннем мире. Толстой же в понимании промысла почти язычник. Его бог скорее напоминает языческого Пана или Будду, чем христианского бога: хорошо то, что не от меня исходит, в чем не «я»<sup>50</sup>. Вопрос, что хорошо и что плохо, для Каратаева отсутствует. Он и не ждет ничего хорошего, с ним хорошо и не поступают. Но он принимает все то, что не от него исходит. Так что фатализм, как и простота, носит у Толстого отрицательный характер. У Каратаева нет личных взглядов, личной воли. На каждый повод он откликается общими изречениями народной мудрости — пословицами<sup>51</sup>. Даже наружность у него неопределенная: он весь круглый какой-то, не имеет своего лица. Простота Каратаева, его всепринятие и отказ от себя поражают Пьера. Наиболее яркое выражение эти особенности получили во сне Пьера, типичном толстовском сне. В нем полное растворение себя в природе, отказ даже от разума<sup>52</sup>.

В плену у французов после всех предыдущих событий и в особенности после встречи с Каратаевым начинается опрошение Пьера. Он приходит к выводу, что идея счастья и удобства относительно: босой не более несчастлив, чем одетый в узкие лакирован-

ные туфли. Счастье, богатство объективно не существуют. Важно лишь внутреннее, субъективное состояние человека.

В Орле Пьер окончательно опроиздается. Он уже знает, что хорошо, что плохо, становится уверенным человеком. В нем отпали самолюбивые, личные, ложные соображения. Поэтому он уже не подчиняется мнению других и принимает собственные решения. Так, он отказывается в деньгах французу и отдает их итальянцу<sup>53</sup>.

Вскоре после духовного переворота, который произошел в нем, Пьер женится на Наташе. Последние сцены романа посвящены проблемам семьи. Все, что касается романтики брака, здесь отсутствует. Любовь Пьера и Наташи это любовь упрощенная. И любовь Толстой понимал упрощенно.

Следует отметить автобиографичность образа Пьера. Толстой в ранней молодости был также застенчив, безалаберен, не умел держать себя в обществе, не сумел сделать карьеры. В позднем Пьере автобиографичен вывод, к которому он приходит<sup>54</sup>.

*Князь Андрей*. Он появляется перед нами как человек сухой, трезвый, скептически настроенный. Но далее становится видно, что этот сухой, трезвый человек очень фантастичен. Князь Андрей в своих мечтах идет еще дальше Пьера. Ему нужно все: он мечтает о спасении России, о том, чтобы стать Наполеоном и т. п. Это странное честолюбие рождает в нем уверенность, что ему предстоит совершить высокий жизненный путь. На каждое дело он смотрит как на возможный пьедестал, на котором он возвысится над всеми. И с этим желанием внешней славы начинается его путь.

Под воздействием честолюбивых замыслов князь Андрей отправляется на войну. Сначала все идет так, как ему представлялось это в мечтах. Но его ранят, и, лежа раненым на поле сражения, он увидел небо. На фоне этого неба все его бывшие мечты и даже сам Наполеон показались маленькими и ничтожными. Небо для Толстого не промысл божий, не высота, правда и истина, а чисто природный абсолютный покой, разоблачающий суету на земле. Небо — это природное небытие, природная бескачественность облаков, которым ничего не нужно, которые ничего не хотят.

После ранения князь Андрей поселяется в деревне. И здесь он продолжает относиться ко всему скептически. Но после разговоров с Пьером и Николаем Ростовым снова чувствует, что может жить. Возрождение к жизни значило возвращение к честолюбивым замыслам. Он покидает деревню и снова возвращается в Петербург.

В Петербурге князь Андрей встретил Наташу и полюбил ее. Но после отказа Наташи заложенная в нем основа мизантропии

осилила. Противопоставив общественной жизни, до которой ему уже не было дела, семейную жизнь, которую он хотел устроить с Наташей, князь Андрей решил, что и тут все незначительно. Свой неудачный жизненный опыт он обобщил до общих пределов. Эта склонность к обобщению характерна и для самого Толстого. Тургенев бы сказал: «Я один несчастлив, другие счастливы», и стремление к уединению было бы индивидуальным. Толстой же свой личный жизненный опыт обобщал до пределов всего мира.

Наступает 1812 год, и князь Андрей уходит на войну. В Бородинском сражении он ранен, и снова в нем происходит перелом, начавшийся под Аустерлицем. Ему открылось всепоглощающее нечто — всеобъемлющая природа, и он всех разлюбил и все забыл. Он простил Анатоля Курагина не потому, что полюбил его, а потому, что забыл все обиды. Для него остался только страдающий человек, который хочет жить. Вся философия Толстого построена на отрицании: на все, что выше простой жизни, он налагает запрет. Важно только одно: жить, жить голым процессом жизни. Всей сложности индивидуальных жизненных отношений, культурному пафосу, патриотизму, войне с Францией, всем ценностям, движущим историей, Толстой противопоставляет простую палатку и голого, страдающего человека в ней. И если это необходимо для истории, то история не нужна, не оправдана и ничего не стоит. Только одно важно: природа. Все остальное — мираж. Природа обесценивает, отрицает историю.

При встрече с Наташей князь Андрей испытывает такие же чувства, как при встрече с Анатолем: чувства прощения и сближения. И здесь, как и там, отрицательный момент выступает на первый план. Это сближение не начало новой жизни, а начало конца. Надежда на личное счастье для князя Андрея отпадает. Он мирится со всеми лишь потому, что они жалки и их нужно простить. Новыми глазами смотрит князь Андрей на мир и на людей, которые не понимают всей важности с ним совершающегося и как непонимающие — ничтожны. Быть проповедником, объяснять евангелие он не в состоянии, потому что чувствует, что его евангелие не для живых (они понять ничего не смогут), а для мертвых. И в таком состоянии все большего и большего отчуждения князь Андрей находится до самой смерти.

*Николай Ростов.* Он занимает среднюю позицию между князем Андреем, Пьером и Каратаевым<sup>55</sup>. Николай далеко не такой умный и замечательный человек, как Пьер или князь Андрей, но в нем заложена природная основа. Благодаря присущей ему природной, органической мудрости он нутром идет по правильному

пути. Это — не умом умный человек, а чутьем природным, которое и руководит им. Так, в отношениях с Соней Николай совершенно пассивно отдается обстоятельствам. Сначала он любит Соню и любит вполне искренне, но затем природное чутье подсказывает ему, что эта партия нецелесообразна, и он женится на княжне Марье.

Способность верить не себе, а природе, которая тобой руководит, была присуща и Толстому. В этом отношении Николай — автобиографическое лицо. Жизнь Толстого была необычайно органической, с точки зрения индийских мудрецов — классической. Юность он посвятил наукам. В последующие годы предался кутежам и разгулу. В 35 лет женился и занялся приобретением богатства и славы. На склоне лет — отрекся от мирской суеты и посвятил себя служению богу<sup>56</sup>.

*Наташа*. Она по замыслу похожа на Николая. И ей присущи непосредственность, умение стать на правильный жизненный путь.

Уже в отношениях к Борису проявляется природная инстинктивность Наташи. Она его любит и любит искренне, наивно и непосредственно. Но, когда это нужно, она так же непосредственно и природно уходит от него.

В любви к Курагину и решении бежать с ним сказывается восторженность Наташи. Но уход с Курагиным нарушил бы природную целесообразность ее жизни. И ей удастся и здесь остаться на правильном пути.

История с Курагиным, встреча с князем Андреем (обручение, разрыв, примирение и смерть его) содействовали тому, что Наташа окончательно сложилась. Она выходит замуж за Пьера. Пьер и раньше был ей симпатичен, но той поэзии, которой было овеяно ее чувство к князю Андрею и Курагину, здесь не было с самого начала. И Пьер к этому времени стал другим. Их роман разворачивается в иных тонах.

В эпилоге мы не узнаем прежней Наташи. Это — не та поэтическая, грациозная Наташа, какой мы ее раньше видели. Она стала матерью, и ее материнские обязанности стали для нее всем. Толстой мастерски подобрал эпизод, в котором особенно выпукло выступает прозаическая сторона сферы женщины-матери<sup>57</sup>. Критики обычно указывают, что изменение Наташи психологически неправдоподобно. Но нам думается, что психологическое правдоподобие здесь как раз выдержано. Путь Наташи — это классический путь почти всех женщин. Но отсутствие художественного такта здесь имеет место: перемена в Наташе не подготовлена. В

эпilogе она слишком резко отличается от Наташи, которую мы знали до сих пор. Необходимая непрерывность в развитии образа нарушена, но психологически Толстой свой замысел выполнил<sup>58</sup>. Он считал, что романтика любви в браке отпадает; супруги должны прийти к мудрой, прозаической простоте<sup>59</sup>. Все в мире заблуждение, мудра только природа.

**Война.** В факте войны Толстого поражала какая-то своеобразная неадекватность между переживаниями людей и происходящими событиями. Он видел, что история творится как непонятная людям сила, помимо их желания. Что-то совершается и завладевает людьми; ни воля, ни разум, ни сознательная деятельность не имеют с этим ничего общего, бессильны перед ним. Люди являются лишь пешками, марионетками, игралищем в руках судьбы. Князь Андрей, Пьер, французы сознают, что делают не то, что нужно, что ими завладевает какая-то чужеродная, непонятная, привходящая сила. Судьбу битвы решают не талант полководца, не воля людей, а темная, стихийная сила. Участники битвы не понимают ее в целом: каждый действует сам по себе и чувствует прежде всего растерянность. Общее сражение — это ложь, выдумка и мираж. Но потом его участники, подтасовывая факты, освещают события в романтическом духе. Так, Николай Ростов не хочет лгать, но бессознательно подчиняется иллюзорному, общепринятому взгляду на войну. Для солдат война ровно ничего не значит. Военный пафос им не нужен: ими руководит простая, природная мудрость. События истории не касаются простого народа, если не задевают личной жизни людей. Неадекватность между действительной жизнью человека и той фикцией, которую называют войной, красной нитью проходит через весь роман. Такое изображение войны не совсем правдоподобно, но художественная ценность его очень велика. Все поступки, факты и события чрезвычайно мастерски подобраны Толстым для оправдания своих взглядов на историю. Для художественного изображения правдоподобие необязательно<sup>60</sup>.

**Кутузов.** Он знает, что от него ничего не зависит, что все делается само собой, и ничего не предпринимает. Поэтому и озлобления к французам у него нет. Кутузов — фаталист: он видит, что противопоставить грубой, стихийной силе, которая руководит войной, ничего нельзя, и всецело подчиняется ей.

**Мир.** Не только война, но и внутренняя мирная политика, с точки зрения Толстого, есть область каких-то фикций, не задевающих истинной жизни людей. Единственная сфера, где он видит живую жизнь, силу, адекватную природе, неизъеденную рефлекс-

сией — это семья. Но далее, в последующих произведениях, историческое движение проникает и в семью. И в семье внешняя сила начинает захватывать внутреннюю жизнь людей.

### *«Анна Каренина»*

Этот роман резко и существенно отличается от «Войны и мира». История и связанные с ней задачи (колоритное изображение эпохи и людей этой эпохи) отпадают. В изображении характеров на первый план выступает философичность. Каждое действующее лицо — определенная установка к проблеме мира добра, зла и т. д.

Некоторые критики усматривают сходство «Анны Карениной» с античной трагедией. И действительно некоторое сходство между ними есть. В тоне и манере повествования предусматривается финал: гибель героев предрешается. Анна, как ни старается успокоить себя, чувствует, что происходит что-то роковое, что она обречена. Но на этом сходство кончается: взгляд на вину в античной трагедии и в романе Толстого разный. В древней трагедии вина была наследственной, но за нее надо было расплачиваться. У Толстого понимание вины христианское: воля человека свободна, он может согрешить, может и не согрешить. Вина — это грех, за который совершивший его должен ответить.

**Анна.** Ее нужно рассматривать не как характер (кто она), а как положение (что с ней и что она сделала). Она полюбила Вронского, будучи замужем, и в этом — ее основная вина.

Анна увлеклась Вронским с первой встречи. Главной причиной ее увлечения было впечатление, произведенное ею на него: она увидела в его взгляде собачью преданность, увидела, что он побежден, и это привлекло к нему.

На балу Анне казалось, что встреча с Вронским лишь эпизод, который не будет иметь продолжения. Она завтра уедет, и все будет кончено. По дороге в Петербург она продолжает так думать, но сознание ее начинает двоиться. Она сопереживает героине читаемого романа и готова выйти из того положения, которое до сих пор считала нормальным и хорошим.

Увидя Вронского на станции, Анна еще острее почувствовала, что это — не конец, но успокаивала себя тем, что в Петербурге все забудется. Душевная лазейка еще больше ослабила ее волю; она еще глубже втянулась в грех и подпала под власть рока.

При встрече с мужем Анна заметила в нем те черты, которые раньше не замечала. Ею овладевает иная жизнь, но она утешает себя тем, что ничего не произошло, бояться нечего и предприни-

мать ничего не нужно. И эта душевная лазейка еще более втягивает Анну в новую жизнь.

Как видно, здесь не генетическое становление личности, а кризис, катастрофа с самого начала. Толстой показывает, как положение, завладевая душой, не обогащает ее, а предопределяет, становится для души роком. Глухое, темное сознание говорит Анне, что новую жизнь построить нельзя, что счастье невозможно. Это сознание прежде всего конкретизируется в отношениях с сыном. Сережа испытывает неловкость и недоумение в присутствии Вронского и не знает, как отнестись к появлению этого нового человека. И Анна чувствует, что ее отношения с Вронским ненормальны, что рано или поздно он ее покинет. Но теперь эти два человека уже несвободны. Они связали себя, разойтись им нельзя, выхода нет, и только смерть развяжет запутанный узел.

Но роды Анны дали их жизни новое направление: не разрывая формально с мужем, она уезжает с Вронским за границу. Там они зажили счастливо, но вскоре отношения их усложняются. Анна чувствует, что она связывает и тяготит Вронского, что слишком отдалась этому человеку. Это заставляет ее опасливо относиться к каждому его поступку и шагу. Она подозрительно относится к каждому новому знакомству, не зная, как будет истолковано их положение.

Вронский надеялся, что в Петербурге их отношения с обществом уладятся сами собой, но это оказалось делом невыполнимым. Анна, в свою очередь, не хотела ни с чем считаться и вела себя вызывающе. Все это привело к скандалу. Жизнь в Петербурге оказалась слишком тяжелой, и они уезжают в деревню.

В деревне положение Анны и Вронского не улучшается. Вронский не может удовлетвориться замкнутой жизнью. Он начинает увлекаться общественной деятельностью, баллотируется на выборах и надеется стать предводителем дворянства. Анна, видя, что Вронский хочет найти такую сферу жизни, в которой она принять участие не сможет, начинает неодобрительно относиться к его общественным интересам. Но Вронский не хочет посвятить себя целиком Анне, а Анна о налаживании своей семейной жизни не заботится. Она чужой человек не только в хозяйстве, но и в детской. Будучи женой Каренина, она была хорошей хозяйкой и матерью. Теперь, не чувствуя под собой базы, фиктивную семью она устроить не может. Все же она пытается выйти из ненормального положения, хлопочет о разводе, но так и не получает его.

Жизнь Анны приняла безнадежно ненормальный характер. Выхода быть не может. Ей остается только одно — пресечь грех, задуть свечу<sup>61</sup>.

Падение Анны, ее связь с Вронским — грех, который неизбежно ведет к гибели. В этом и смысл эпиграфа к роману — «Мне отпущение, и Аз воздам». Это слова бога. Право судебное принадлежит только ему, и он всегда воздает за грехи. Анна чувствует эту силу, не зависящую от нее и все же заложенную в ней. Здесь Толстой опровергает понимание вины в великосветских романах, например, у графа Салюса и в поэзии Лермонтова и Тютчева. В обычной трактовке авторов великосветских романов и в более углубленной трактовке Лермонтова и Тютчева герой и героиня гибнут от кары общества. Обществу противопоставляется святость свободы внутреннего чувства. У Толстого же все дело не в суде света, а во внутреннем суде над собой. Всякое нарушение закона наказуется внутренне. Раз человек отклонился от истинного пути, гибель неизбежна, все попытки спастись напрасны. Это — имманентный человеческой природе закон. И бог эпиграфа — это природный, иудейский бог, грозный и карающий, который живет в человеке. Старичок сна Анны и есть мстящая, возмездующая природа. Отрицательная сторона и здесь, как всегда у Толстого, торжествует.

**Левин.** Это образ становящийся, генетический. В нем соединены все автобиографические черты, [имеющиеся] в Пьере, Николае Ростове, Нехлюдове (герое «Юности» и «Утра помещика»).

Близость к Пьеру особенно резко проявляется там, где начинается искание смысла жизни и бога. И способ искания и итог, к которому они приходят — тождественны. Они оба приходят к тому пониманию смысла жизни и бога, который дан солдатам, крестьянам. Их бог прост, непосредствен, стихийно жив. С Пьером Левин связан и психологически. Оба стремятся все теоретически обобщить, анализировать каждое жизненное явление. Сближает их и застенчивость. Эти взрослые, большие, здоровые люди детски застенчивы из-за постоянной рефлексии, размышления, что и как думают о них другие.

С Николаем Левиным сближает природный инстинкт. Хотя он постоянно спорит, но решает у него спор не мысль и убеждения, а инстинктивная природная сила, которая указывает ему правильный путь. Общей является и их практическая деятельность. Оба они хозяины, вопросы хозяйства стоят для них в центре внимания. Проблема хозяйства всю жизнь занимала и Толстого, сначала как помещика и потом в плане личного труда. Во взгляде на брак Ле-



вин также близок Николаю своим прозаизмом. На первый план здесь для них выступает чисто природный долг. В мечтах Левина о семейной жизни особенно ярко подчеркнут их прозаизм. Он мечтает о том, как с женой будет выхаживать породистое стадо коров.

*Кити*. Она напоминает Наташу своей органичностью, умением угадывать, как нужно поступать в том или ином случае. Но образ ее вышел бледным.

*Алексей Александрович*. Это человек системы: для каждого положения у него заготовлено правило. Но перед ним предстала такая жизнь, которую нельзя было подвести под обычные нормы и системы, и это его смутило более всего. Сначала он пытался подвести все происходящее в его семье под шаблоны: под шаблон дуэли, под шаблон развода (Анна неверная, злая жена и должна пострадать), под шаблон религии (мне нет дела до ее внутреннего состояния; это дело ее совести и религии; дело мужа сохранить внутреннее спокойствие). На стремлении к шаблонизации построен образ Алексея Александровича<sup>62</sup>. Он не хочет признавать индивидуальной личной жизни и вдруг становится героем этой жизни. Анна оказалась тайной, загадкой, и мысль, что в ней есть какая-то своя личная жизнь, поразила и ужаснула его. Но, когда Анна заболела, с ним произошло размягчение: в нем проснулся бог всепрощающий, христианский, тогда как в душе Анны преобладает бог угрожающий, иудейский. Но, однажды пробудившись, Алексей Александрович не мог долго удержаться на индивидуальной позиции. Шаблон опять победил в нем, и чувство всепрощения, умиления он старается ввести в русло христианской мистики, чему отчасти способствовало и влияние графини Лидии. Как раньше в государственных делах, так теперь в религиозных Алексей Александрович подыскивает общепринятые нормы, шаблоны, которые дала ему религия, и тем убивает индивидуальные чувства, раз проснувшиеся в нем. Шаблон в нем доведен до крайности и принимает даже несколько карикатурный характер, к чему так редко прибегал Толстой.

*Вронский*. Это светский человек, который вначале живет, как все. Но в нем есть индивидуальная сила, и она делает его героем трагедии. Вронский несколько похож на князя Андрея. И у него уверенность, спокойствие, пренебрежение к людям базируются на честолюбии, но более внешнем и трезвом, чем у князя Андрея. Он не мечтает быть Наполеоном, а хочет занимать лишь видное положение, хочет первенствовать в каждом отдельном моменте. Внешнее честолюбие — его основной двигатель. Но, познакомившись с Анной, Вронский меняется. Сначала он думает, что у

них обыкновенная светская связь, но потом понял, что эта страсть гораздо существеннее и глубже, понял ее роковой характер. В нем начинается разлад между страстью и самолюбием. Он не хочет дать растворить себя в этой страсти, не хочет быть только любовником. На этой почве возникает катастрофа. Вронский постоянно пытается быть еще кем-то, но чувствует, что больше никем быть не может. Его, как и Анну, победила роковая сила их страсти. Важная военно-административная карьера ждала его, но он связал себя с силой, которая потребовала его целиком и постепенно разрушила его первоначальный жизненный замысел. Роковая сила затянула его, и после смерти Анны ему ничего больше не осталось, как искать смерти.

**Степан Аркадьевич.** Он контрастен и Левину и Вронскому. Ярче всего контраст сказался в их отношении к любви. Степан Аркадьевич далек от страсти, подобной той, которую переживает Вронский. Еще дальше он от органического счастья в браке Левина. Он ведет себя как и Анна, но возмездия для него не наступает. Толстой освобождает его от вины. Это противно морали, но не художественному замыслу<sup>63</sup>. Дело в том, что Стива все жизненные явления воспринимает в страшно облегченном виде. Облегчение и есть основной тон, на котором построен его образ. Для него нет страсти, к любви он подходит шутя, поэтому даже внешнего кризиса, как у Вронского, у него быть не может. Степан Аркадьевич обладает умением подходить к жизненному явлению так, что оно становится легким, незначительным, превращается в анекдот. Так он, чистокровный рюрикович, придя к ростовщику за ссудой, не чувствует нелепости, униженности своего положения и сочиняет анекдот: «У жида два часа дожидался»<sup>64</sup>. Его эlegantность и легкость создают такую атмосферу, в которой все явления жизни улегаются, даже рок обезвреживается. Поэтому для него нет ни вины, ни возмездия.

## ВТОРОЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ ТОЛСТОГО

Ко времени окончания «Анны Карениной» в творчестве Толстого начался так называемый кризис. Но происшедшую в нем перемену кризисом в собственном смысле назвать нельзя: провести непрерывную линию между первыми и последними его произведениями очень легко. Те темы и те идейные установки, которые начали преобладать во втором периоде творчества Толстого, имелись

уже в начале пути. Его творческий облик, конечно, изменился, но строгого кризиса он не пережил<sup>65</sup>.

### *«Исповедь»*

В форме исповеди выражено искание смысла жизни в разные периоды, критика их и то новое, к которому пришел Толстой.

В детстве Толстой верил в бога, но в дальнейшем эта вера исчезла и он заменил веру в бога верою в прогресс. Все в мире движется к прогрессу, и потому все в мире совершенно. Большинство людей живет вне вероисповедания и устраивает свою жизнь на основе веры в прогресс. Но вскоре и в вере в прогресс Толстой разочаровывается. Вера, что мы идем к лучшему, не оправдана. Философски нельзя обосновать ни прогресс, ни регресс, наоборот, можно допустить, что с каждым столетием человечество падает.

Не находя обоснований в вере в прогресс, Толстой пытается найти оправдание жизни в науке, но и здесь его постигает разочарование. Наука касается только того, что есть, а не того, что должно быть, говорит о бытии, а не о долженствовании, и из бытия вывести долженствование не может. В своих выводах Толстой прав: теория прогресса не объясняет жизни, наука объясняет мир бытия, но не объясняет мир долженствования.

В результате исканий Толстой приходит к выводу, что объяснить смысл жизни может только вера. Все люди живут, значит есть что-то движущее жизнью, и это что-то есть вера. Работая над евангелием, Толстой углубляется в вопросы религии, изучает происхождение христианства, задается мыслью, кто был Христос, чему он учил, что сделала из христианства церковь. Толстой приходит к убеждению, что наиболее чисто учение Христа выражено в четвертом каноническом Евангелии. Он хочет отделить учение Христа от церкви, на которую нагроможден ненужный балласт исторических условностей. Вера для него свелась к самому чистому зерну Евангелия. Но и в Евангелии, по мнению Толстого, нужно многое исключить. И здесь он стал на точку зрения узкого рационализма: исключил все, что называется чудесами, или дал им инносказательное толкование. Нужно сказать, что это исключительно упрощенный способ, и он не выдерживает серьезной критики.

В своем понимании евангелия Толстой не был оригинален: все это сделал, но гораздо глубже и шире, протестантизм. Толстой не владел научными методами исследований, он до всего хотел дойти своей интуицией, а, как известно, с одной интуицией в науке дале-

ко не уйдешь. Все религиозные труды Толстого повторяют в наивной форме протестантизм<sup>66</sup>.

### *«В чем моя вера»*

Сводку того, что осталось истинным и ценным в евангелии, Толстой отразил в статье «В чем моя вера». Его религия напоминает деизм 16-17 веков, но он пришел к своим воззрениям самостоятельно, ни на чем не базируясь. Толстой верил в бога как в высшее существо, владеющее всем и вся. Христа же понимал как человека, но полно воплощенного. Такое учение весьма неоригинально, но там, где Толстой переходит к конкретному изображению души человека, он остается гениальным художником. Две-три страницы прозрения Ивана Ильича или хозяина стоят всех его философских рассуждений<sup>67</sup>. Но и отвлеченные формулы Толстой всегда сопровождает конкретным изображением своего душевного состояния. Эти страницы являются наиболее ценными в его философских трудах. Толстой как философ, пытающийся выразить свои мысли отвлеченными формулами, слаб. Но в изображении переживаний своих и людских он один из величайших художников мира.

### *«Что такое искусство?»*

Параллельно с изменением взгляда на религию менялись и художественные взгляды Толстого. Он отрицает самостоятельную ценность художественного творчества, признает его лишь постольку, поскольку оно решает нравственные и религиозные проблемы. В статье «Что такое искусство?» Толстой сначала критикует эстетику красоты и затем переходит к изложению своей эстетики. По его мнению, искусство только тогда имеет цену, когда оно заражает нас моральными, добрыми чувствами. Второй тезис статьи — общедоступность истинного искусства. Хорошо только то искусство, которое понимают все; если его понимают немногие — оно выдуманно. Так, Шекспир был объявлен ничтожным художником, отвергались Бетховен и Бах, поскольку их музыка не для всех. Там, где Толстой стремится доказать правоту своих взглядов, он слаб, преднамеренно искажает и не желает понять отрицаемых им художников. Но, переходя к теории вчувствования, он развивает эту теорию очень глубоко, хотя вновь открывает уже открытое до него Липпсом<sup>68</sup>.

Исходя из своих новых взглядов на искусство Толстой отрицательно относится к своим собственным произведениям и пишет сказки для народа. Сказки эти — образцовые художественные произведения, и они получили широкое распространение в народе.

### *«Смерть Ивана Ильича»*

Фабула в этом произведении как художественно значимый момент отсутствует. Человек жил, заболел и умер. Происходит самое обыкновенное или самое ужасное. Толстой резко подчеркивает, что самое обыкновенное и есть самое ужасное и бессмысленное.

Произведение начинается с факта смерти. Это создает своеобразное, непреодолимое художественное впечатление: с самого начала на первый план выступает смерть<sup>69</sup>. После того, как мы познакомились с героем в гробу, Толстой вводит нас в жизнь этого человека и потом завершает круг — снова приводит его к смерти.

Обычное сознание людей при столкновении со смертью Толстой изображает парадоксально, но, если взглянуть глубже, очень правильно. Факт смерти не занимает подобающего места в сознании людей, окружающих Ивана Ильича. Между случайностями и ничтожностями, в массе мелочей такое значительное явление, как смерть, потонуло, затерялось. Они все знают, что смертны, но знают это поверхностно, живут с невысказанной, молчаливой предпосылкой своего бессмертия. В этом плане особенно характерен Шварц, напоминающий Стиву Облонского. На один миг ему сделалось страшно, но он успокоил себя тем, что умер-то Иван Ильич, а не он. Обычное сознание людей факта смерти не усвоило и живет тем, что лично для них смерть невозможна.

Иван Ильич руководствовался желанием жить легко и приятно. При этом он был идепетилен и допустимым для себя считал лишь то, что допускали в его кругу вышестоящие люди. Совершая поступки нехорошие, но присущие всем, он был спокоен, и совесть его не мучила. Он сумел сделать свою жизнь будто бы хорошей и нравственной, хотя нравственной она не была.

На службе Иван Ильич стремился чувствовать себя легко и приятно. Легко подошел он и к женитьбе. Женился он не по расчету и потому считал и этот свой шаг нравственно безукоризненным. Здесь не было ни греха, ни страдания, все шло легко и приятно. Когда в семье возникла угроза нарушить эту приятную жизнь и начались семейные конфликты, он сумел огородить себя службой. И все пошло гладко, ровно и морально, пока не произошло важное событие: он заболел.

Сначала Иван Ильич стремился воспринять свою болезнь так, как она отображалась в сознании других, но ничего из этого не получилось. Он перестал верить в слепую почку, а, главное, понял, что жизнь уходит. Иван Ильич мог жить своим отображением вовне, когда считал, что жизнь его вечна. Но когда это убеждение было отнято, он понял, что его жизнь была ложью. И теперь его чувства уже неадекватны обману и фальши других. Все окружающие понимают его болезнь не так, как он сам: то, что для него является самым важным — он ведь умирает — то для других лишь случайность. Только Герасиму чувства Ивана Ильича близки не только внешне, но и внутренне. Герасим понимает, что и он должен будет умереть, и потому правильнее всех других оценивает болезнь Ивана Ильича. В Герасиме живо природное начало, которое направляет его; поэтому его фигура оттеняет фальшь других, но духовного просветления в нем нет.

Иван Ильич понял, что живет один, что самое существенное происходит в одиночку. Жизнь, отраженная в сознании других, это — фикция, мираж, фальшь. Никому, кроме бога, который в его душе, нет до него дела. Он пересмотрел всю свою жизнь и ничего светлого в ней не нашел. Оказалось, что эта легкая и приятная жизнь тяжела и неприятна. Перед лицом смерти она оказалась ненужной, не имеющей значения.

После разоблачения тщеты и ничтожности былой жизни начинается умирание. И по мере того, как все хуже становится Ивану Ильичу, тем ясней становится его прозрение. Отрицая все свое прошлое, он утверждает себя в боге. И, когда он окончательно отрешился от своей былой жизни, наступило последнее прозрение, возникнул свет. Этот белый свет ничего не имеет, все исключает. Это не добро, а развязка с этой жизнью. Отрицательное начало торжествует.

### *«Хозяин и работник»*

Здесь герой — не слабый человек, не барин, совершенно потерявшийся во лжи внешнего отображения, как Иван Ильич. Брежунов — купец, вышедший из крестьян, практический, трезвый человек, кулак, извлекающий из всего выгоды. Укорененность его потребностей, его здравомыслие близки Толстому. Но все же жизнь Брежунова отринута им, потому что он чувствует себя вседовольным хозяином, несолидарным с работником. Настоящая, истинная пара: хозяин — бог, человек — работник.

Перед лицом смерти все обычное смелось со своих мест, и душа установилась в мире новых ценностей. Вседовольство жизнью, кулачество Брехунова, его эгоизм в последний миг отошли, и он вступил на истинный путь.

Критики считают переход, происшедший в душе Брехунова, не подготовленным. Мы считаем, что он подготовлен, но не психологически, а символически<sup>70</sup>. Метель — это символ жизни с ее случайностями и блужданиями. И только перед лицом смерти к Брехунову пришло просветление: он почувствовал себя работником.

### *«Крейцерова соната»*

Основная тема этого произведения — семейная жизнь и ее развенчание. Брак — трудное и ужасное дело, но никто этого не хочет понять. В прежних произведениях Толстого брак — явление положительное и дается в качестве благожелательного конца. Жизнь людей, не сумевших вступить в брак, остается незавершенной. В браке осуществляется жизнь «для себя». Там жены как другого нет: винить ее в чем бы то ни было значит винить самого себя.

В «Крейцеровой сонате» Толстой пытается доказать, что высшая ценность жизни — воздержание от брака: нравственное усовершенствование человека не связано с деторождением. В идеальной матери он разоблачал Софью Андреевну, считая, что продолжение себя в детях и внуках — это случайное дело, которое не поможет найти себя. Вообще Толстой считал, что половой сфере отводится слишком большое место. Дурной чувственностью, похотью в сущности мотивируются все явления обычной жизни. В этом он обвинял и искусство. Пластику он ненавидел, как особого возбудителя чувственности, и считал ее преступлением. В этом смысле Толстой сближается с Отто Вейнингером, который в своей книге «Пол и характер» старался доказать, что половое влечение — основной двигатель культуры. Эта книга написана весьма остроумно и талантливо, но научной критики не выдерживает<sup>71</sup>.

Рядом с рассуждениями о половой проблеме в «Крейцеровой сонате» изображается жизнь человека. И если рассуждения Познышева односторонни, неубедительны и прозаичны, то те страницы, где изображены его отношения с женой и рост ненависти к ней, поразительно художественны, гениальны.

Большая роль в «Крейцеровой сонате» отведена заглавию. В-первых, оно отмечает фабульный момент: Познышев считает, что исполнение сонаты сблизило его жену со скрипачом. В-вторых,

оно раскрывает внутренний смысл повести: музыка ставит человека в ложное положение, и потому она вредна<sup>72</sup>. В контексте души Бетховена «Крейцера соната» — это одно, для всех остальных — другое. Люди под влиянием музыки, одержимые чужим сознанием, им несвойственным, вышли из обычной, нормальной для них колеи и совершили два преступления: прелюбодеяние и убийство.

«Крейцера соната» — одно из самых взволнованных и страстных произведений Бетховена. И там, где ждали от прозаического произведения, так озаглавленного, поэтических глубин, оказалось преступление.

### *«Воскресение»*

Главный герой «Воскресения» Нехлюдов автобиографическая фигура и появляется не впервой. Но здесь в изображении Нехлюдова сказывается и результат объективного наблюдения: он совсем иным путем приходит к тем выводам, к которым пришел Толстой. Нехлюдов переживает индивидуальную трагедию: он связан с Катюшей Масловой. Толстой же в аналогичной ситуации меньше всего думал бы о Катюше. В тот момент, когда он понял бы неправоту своей жизни, он делал бы все не ради Катюши, а ради правды, ради бога. Нехлюдов все строит на своих отношениях к Катюше, думает лишь о том, как исправить то зло, которое он ей причинил. И только из любви к Нехлюдову Катюша освобождает его от всяких обязанностей по отношению к ней. В тот момент, когда Нехлюдов почувствовал себя освобожденным, он понял, что все, что случилось с ним, помогло ему найти истинный путь. Он увидел, что все дело не в Катюше, а в том, что он каждым шагом своей жизни способствовал злу. Одна задача и одна вина у человека: перед собой и перед богом, а не перед реальной Катюшей.

Амплитуда романа чрезвычайно широка. Это — светское общество, тюрьма, суд, церковь и т. д. Все стороны культурной жизни освещены отрицательно<sup>73</sup>.

### *«Власть тьмы»*

Приемы построения этой драмы своеобразны: все действующие лица по-разному воплощают идею власти тьмы. Все, что не относится к этой идее, отбрасывается, поэтому все персонажи не реалистичны, почти символы. В средневековых моралите изображаемые фигуры олицетворяли нравственные понятия и потому были символичны; но постепенно они выродились в аллегории,



ярлыки. У Толстого, благодаря его художественной гениальности, символические образы страсти и греха становятся живыми людьми. Всё во «Власти тьмы» от начала до конца символизируется под определенную идею, но художественное достоинство драмы от этого не снижается<sup>74</sup>.

**Никита**. У него нет морального рефлекса, нравственная воля, выбирающая между добром и злом, отсутствует. Он ведет себя так, как диктуют ему другие, и потому преступление его носит пассивный характер. Он виновен в том, что поддался дурному влиянию. Никита знал, что готовится убийство Петра, но не пресекал преступления, следовательно, хотя и бессознательно, одобрял его. Его вина в том, что тьме он дает власть над собой.

Когда Никита занимает место Петра и становится хозяином, он начинает сожалеть о происшедшем. Но, совершив грех раз, он легко поддается новым грехам. Первый грех ослабил его, и он снова подчиняется злу, хотя сам не зол: принимает участие в новом преступлении — убийстве ребенка. Но убийство ребенка доконало его, и совесть его проснулась. Пока человек верит своей совести, он на правильном пути, чист и добр. Но, как только он позволит управлять собой другим, начинается самое страшное. Когда Никита освободился от власти других, он понял, что победил.

**Аким**. Он по художественному замыслу Толстого представляет человеческую совесть, для которой внешний мир не существует. Он считает, что нужно жить по-божьи. А бог для него, как и для Толстого, это — господство совести. Религия, церковь, обряды не имеют для него значения. Для того, чтобы жить по-божьи, следуя своей совести, нужно научиться не считаться с мнением других людей. Но, если я чувствую, что поступаю хорошо и встречаю одобрение других, это меня губит. Поэтому нужно быть нелепым, юродивым. В таком случае сознание других не сможет замутнить совесть, ибо добро показано в таких внешних формах, которые для других неприемлемы. Аким беден, лицо у него незначительное, промысел почти позорный (он занимается очищением всевозможных ям), говорит одними междометиями. Так что торжество чистой совести воплощено в неадекватный образ. И такой представитель доброго начала не только ориентируется во внешней жизни, но становится деятелем: он научил Никиту не бояться людей. Тьма кроется не в прелюбодеянии, а в боязни мнения других людей<sup>75</sup>. При этом нельзя ориентироваться на то, что будет, что произойдет в конечной цели: оценка поступков должна происходить в полном отступлении от конечных результатов.

*Матрена*. Для нее нравственных правил не существует, для нее все позволено. Суть ее характера выражает ее язык. Это — большой и богатый язык народной мудрости. Говорит она, как Каратаев, пословицами, поговорками, прибаутками, народными изречениями. Но теперь коллективное начало в языке Толстой оценивает отрицательно. Общий, коллективный взгляд на вещи выражает лишь попытку к житейскому устроению, тогда как совесть всегда индивидуальна. В Матрене выражен обычный житейский взгляд на вещи, который знает лишь одну ценность — практический успех. Общий взгляд и есть центральный носитель тьмы. Зло существует где-то, объективно, но Матрена наиболее подходящий медиум, проводник зла.

*Петр*. Главное значение этого персонажа фабулическое, но небольшое идейное задание выполняет и он. Петр занимает среднее место между двумя мирами: миром Акимы и миром Матрены. С одной стороны, он очень ценит внешнее положение, гордится своим богатством, но вместе с тем перед смертью начинает чувствовать притяжение другого начала. Он денег не забывает до конца, но прощает всех и благолепно, спокойно расстается с жизнью. Смерть принесла просветление.

Тема смерти занимает большое место в позднем творчестве Толстого. Смерть является пробным камнем всей жизни человека: жить плохо еще можно, но умереть плохо совсем не годится<sup>76</sup>.

*Митрич*. Он пьяница, нравственной воли у него нет. Поэтому устроить свою жизнь, сыграть определенную роль он не может. Хотя он понимает совершившийся грех, судит обо всем правильно, но принять участие в происходящем, даже осудить до конца он не в состоянии.

*Анисья*. Она похожа на Матрену. Ею тоже владеет мирская сила, и она также умеет устраиваться на пользу себе. Но Анисья лишена инициативы и ума Матрены.

*Акулина*. Ее положение интереснее и сложнее, чем положение Анисьи. Сначала она участвует в делах Никиты, в особенности, в последнем преступлении — в убийстве ребенка. Но в конце она признает себя главной виновницей. В признании ею руководит не желание спасти свою совесть, что было главным для Никиты, а желание спасти его. Акулиной руководит не совесть, а женский героизм любви.

*Маринка*. Это забитая, но добрая девка. Ее образ имеет, главным образом, фабулическое значение.

*«Плоды просвещения»*

Здесь представлены два мира, которые все время переплетаются: мир господ и мир крестьян. Сюжетное единство пьесе придают горничная и дворовый.

Идейный замысел пьесы — разоблачение просвещения. Просвещение, оторванное от жизни, оторванное от нравственных корней, становится злом, пустой светской забавой. Оно создает пустой, фиктивный мир, в котором живут господа. Их всех объединяет занятие спиритизмом, представленным как высшее достижение науки. И оказывается, что наука, отрешенная от реальной почвы и реальных целей, не дает критерия для нужного и ненужного. Такое понимание науки носит явно карикатурный характер: слишком подчеркнуты ее ненужность, интерес к ней как проявление праздности.

Господам, живущим в мире фикций, противопоставляется реальный мир крестьян, которые знают, что хотят и что делают. Крестьяне в своих действиях руководствуются насущной необходимостью. Они поставлены в такие условия, что должны заниматься самым необходимым; в противном случае они умрут с голоду. Отсюда в их жизни нет ничего фиктивного и лишнего; она серьезна и значительна. Мир городской прислуги занимает среднее место между этими двумя мирами. С одной стороны, они еще не вполне отрешились от мира крестьянских нужд, с другой, уже вошли в фиктивный мир города.

*«И свет во тьме светит»*

Герой этой пьесы приходит к мировоззрению самого Толстого. Он видит, что его убеждения создают несчастья, причиняют страдания, но несмотря на это утверждает, что о правоте убеждения нужно судить не по счастью или несчастью, которые они приносят людям, а по голосу своей совести.

Положение героя усложняется борьбой между убеждениями и привязанностью к семье. Он чувствует, что должен уйти из дому, но не в силах это сделать. В этом конфликте отразилась личная трагедия Толстого. Его и обвиняют в несоответствии между словом и делом. Но это кажущееся несоответствие объясняется его точкой зрения на компромисс. Своим поступком, с точки зрения других недостойным, он пренебрег мнением других, избавился от сознания своей правоты, возвысился до юродства.

О художественных достоинствах пьесы судить трудно, так как она осталась в черновиках, но ее идейная схема очень сильна.

### *«Живой труп»*

Толчком к созданию пьесы явился «Дядя Ваня» Чехова. Толстой в театре бывал очень редко, но однажды попал на представление «Дяди Вани», которое ему не понравилось, но произвело сильное впечатление. Положение Протасова имеет много общего с дядей Ваней. Протасов — живой труп не только внешне, но и внутренне. И дядя Ваня живой труп, он тоже свою жизнь не устроил и не определил. Он совершил подвиг, принес себя в жертву, но подвиг его бесцелен, бесполезен, бессмысленен. Он жертвовал собой в пустоту. Но у Чехова неудача его героя объясняется чисто социально. В условиях русской действительности из его подвига вышла комедия, потому что не было почвы для подвига. Как видно, проблема «Дяди Вани», как Толстой ни осуждал пьесу, задела и его. Но Толстой ставит проблему не в социальном, а в нравственном, философском, даже метафизическом разрезе. Человек не имеет права жертвовать собой ради другого. Виновным можно быть только перед собой и перед богом, поэтому все нужно делать ради своей души<sup>77</sup>. Если изменишь к лучшему себя, изменишь к лучшему и мир. Жертва, направленная на других, нецелесообразна и ненужна. В конце концов Протасов жертвовал собой для того, чтобы другие грешили, способствовал прелюбодеянию. Толстой осуждает жертву собой даже для народа. Как нарушение внутреннего закона в себе Федя Протасов знает обязанности только по отношению к другим; желая освободить свою жену, он уничтожает свою жизнь, перестает быть. Он не юродивый: юродивым становятся только для себя самого. Протасов же, роняя себя внешнего, и душу свою устранил, стал живым трупом.

В Европе об этой пьесе существует целый ряд статей. Некоторые исследователи считают, что Федя труп только с точки зрения общества, на самом деле он жив. Но это толкование натянуто.

Нужно отметить, что «Живой труп» — произведение по-смертное, к печати подготовлено не было и имеет ряд неразрешимых моментов. Иногда идея не облекается в плоть и кровь, иногда, наоборот, идея не просвечивает вовсе. Поэтому его легко понимать субъективно.

### **«Отец Сергей»**

Во всем, что бы ни делал князь Касатский, он стремился к совершенству. Но не в боге было это совершенство, а во мнении других людей.

Князь честолюбив в лучшем смысле, и ему предстоит обычный светский путь. Но происходит кризис: он узнает, что его невеста была любовницей Николая I, и решает, что все в мире не так хорошо, как ему представлялось, и уходит в монастырь. На этот шаг повлияло не только сознание тщеты мира, но и уязвленное самолюбие.

В монастыре отец Сергей смиряет себя, свою плоть. Но когда он начал жить только для себя, жить в боге, его соблазняет другой соблазнитель, более тонкий, чем плотская похоть — сознание своей правоты. Я изнутри самого себя не могу иметь понятия о себе. Похвала себе — это не мое сознание: оно проникает от других. Поэтому этот рефлекс очень опасен. С одной стороны, стремление к добру есть «я для себя». И отец Сергей искренне стремится к нему. Но, с другой стороны, он стал умиляться над собой. И это замутило его совесть. Спас отца Сергия его собственный грех. Подобное положение очень глубоко развил Григорий Распутин, поэтому он и пользовался такой популярностью. Распутину казалось, что нужно разрушить свою чистоту, сбросить себя с высоты. Только сознание своего греха, раскаяние ведет к совершенству. А не согрешишь — не покаешься. Теперь в отце Сергии был убит самый ужасный соблазн — сознание своей правоты. И начинается новый этап в его жизни: он становится юродивым, странником<sup>78</sup>.

Теперь от власти мнения других отец Сергей совершенно освободился: никто уже не сказал бы, что он святой. Сознание других замутило его душу не может, потому что добро приняло такие внешние формы, которые для других неприемлемы.

### **«Фальшивый купон»**

Основной художественный замысел этого произведения — показать, как чисто внутренним путем рождается и развивается зло и как из него имманентно вырастает добро, просветление.

### **«Хаджи Мурат»**

Это одно из самых законченных посмертных произведений Толстого. Характер героя очень удачно выражен в образе цветка. Этот образ сопротивляющейся жизни является эмоциональным

сгустком всей темы. В основе — противопоставление двух миров: мира горцев, к которому принадлежит Хаджи Мурат, культурному, преимущественно политическому миру русских. Эта тема в значительной степени близка раннему творчеству Толстого, его кавказским и севастьяпольским рассказам. Хаджи Мурат напоминает дядю Ерошку. Он так же воинственен, жесток, целен, мудр, как природа. И культурный мир, по сравнению с органической, природной жизнью горцев, оказывается суетой и вздором.

Так что в этом произведении новое, более углубленное возрождение старых тем.

### *«Записки сумасшедшего»*

Это произведение автобиографическое. Героя считают сумасшедшим. Сумасшествие его в том, что он понял случайность жизни и не принял ее. Сперва он жил автоматически, так, как все. Его «я для себя» заснуло. Но вдруг он понял страшную необоснованность, пустоту жизни и стал искать ее оправдание. Он пришел было к ортодоксальному христианству, но понял, что и здесь все случайно.

Однажды во время охоты он заблудился в лесу и пережил чувство особого страха. Это блуждание явилось символическим впечатлением от всей жизни. Он почувствовал, что он человек без дороги, что все вокруг непонятно и случайно. Уверенность осталась только в «я для себя»<sup>79</sup>.

### *«Алеша Горшок»*

По художественному совершенству это — самое замечательное произведение Толстого<sup>80</sup>. На нескольких страницах изображена жизнь мальчика Алеша: как он родился, вырос, сделался дворником и умер. Внешне его образ ничем не замечателен и не привлекателен: он и физически слаб и жалок и духовно почти идиот. Алеша юродивый, но он не сознательно юродствует; это — просто нищий духом человек. Но он дорог Толстому своей внутренней, практической ориентировкой: Алеша знает, что ему нужно делать. А деланье это сосредоточено на послушании, на служении всем. Он и умирает без страха, потому что знает, что, как он здесь делал то, что приказывал хозяин, так он и там будет делать то, что ему прикажут.

Для Алеша смерти нет, есть лишь переход от одного хозяина к другому.

## ДОСТОЕВСКИЙ

Мир нашей мечты, когда мы мыслим о себе, своеобразен: мы в роли и автора и героя, и один контролирует другого<sup>81</sup>. В творчестве Достоевского имеет место аналогичное состояние. Мы все время сопровождаем героя, его душевные переживания нас захватывают. Мы не созерцаем героя, а сопереживаем ему. Достоевский завлекает нас, мучительно завлекает в мир героя, и мы не видим его вовне.

У главных героев Достоевского, и в этом их своеобразие, эмоциональная и волевая стороны отступают на задний план перед мыслительной способностью; все они резонеры. Но их мысли, теории и рассуждения особого рода: они даны в стадии созидания. У других писателей герой приносит нам результат своей мысли в готовом, законченном виде; у Достоевского же мысль героев находится в процессе становления. Это обусловлено тем, что он не обладал законченным мировоззрением, его мысль еще не знает, к чему она идет. Достоевский, и в этом его личная трагедия, созерцал две бездны, колебался между «да» и «нет». Ни один писатель не стоял так за веру, и ни один не привел так много доводов против веры. В каждый момент мыслительного процесса героев автор не знает, что будет дальше. Когда мы видим готовый результат мысли, мы можем ее созерцать. Становление мысли созерцать нельзя: нам не на что опереться. Мы не успокаиваемся в едином видении романа как некотор[ом] объективн[ом] единств[е], герой нас завлекает; мы не созерцаем его, а сопереживаем ему<sup>82</sup>.

Для того, чтобы изобразить процесс мысли, нужны формальные языковые особенности. Языка автора, куда мы могли бы отойти, чтобы созерцать героя, в произведениях Достоевского нет. У него много героев, и у каждого из них свой язык, и они расхитили язык автора. Описания даются в стиле того или иного героя, стилизованы под героев. Поэтому в произведениях Достоевского для нас нет места. Мы должны быть или в герое или закрыть книгу. Отсюда то болезненное, сумбурное и неустойчивое впечатление от творчества Достоевского, которое в то же время является показателем его глубины. Даже как журналист Достоевский не имел своего языка: он выработал определенный журнальный неприятно-задиристый тон<sup>83</sup>.

Наружность своих героев Достоевский также изображает своеобразно. Часто их внешнего облика просто нельзя представить. Бывает, что внешность героя противоречит его внутреннему складу. Так, нельзя связать наружность Зосимы с его внутренним

складом; он дан нам в том освещении, в каком видит его Миусов. Объективного образа Грушеньки тоже нет. Она дана нам в тонах Дмитрия Карамазова, щекочет нас так, как щекочет Дмитрия. Поэтому герои Достоевского на сцене производят совсем иное впечатление, чем при чтении. Специфичность мира Достоевского изобразить на сцене принципиально нельзя: мы всюду вместе с героями и видим только то, что видят они. Достоевский идет за одним героем, потом бросает его и идет за другим; и мы также прикрепляемся то к одному герою, то следуем за другим, с одним таскаемся, потом с другим. Самостоятельного нейтрального места для нас нет, объективное видение героя невозможно; поэтому рампа разрушает правильное восприятие произведения. Театральный эффект его — это темная сцена с голосами, больше ничего.

Своеобразен у Достоевского метод описания событий: оно ведется в тоне болтовни, сплетни. Автор не объективно воспринимает события, а прикрепляется к сплетнику, и мы вместе с ним в сплетне видим мир<sup>84</sup>. В этом отношении характерны названия глав «Братьев Карамазовых»: «История одной семейки», «Первого сына спровадил», «Второго сына спровадил»<sup>85</sup>. Сюжет у Достоевского — странное совмещение Платона с бульварным романом<sup>86</sup>. И это не случайно.

Сюжет у него помогает раскрыть проблему и параллельно создает путаницу жизни, подчеркивающую незавершенность поставленных проблем. Автор не дает нам ничего завершенного, у нас нет базы, как нет ее в его душе. Достоевский вводит нас в лабиринт, в котором мы мечемся, но выйти не можем. Поэтому он так сильно действует на читателя.

Основная тема Достоевского — колебание между двумя полюсами. [Герой] не знает, что добро, что зло, и поэтому находится в состоянии колебания, которое приводит к преступлению. Но преступление [у Достоевского] носит особый характер: оно дается в двух гранях — злодеяния и героического подвига. Когда же герои должны прийти к определенному решению, роман обрывается. Выход из колебания не найден.

Что касается изображения предмета, то Достоевского можно назвать импрессионистом: он дает впечатление от предмета. И своеобразие здесь в том, что об одном предмете даются разные впечатления. Мы прыгаем из души в душу, и поэтому предмет начинает рябить, становится иллюзорным, лишенным устойчивости. Создается впечатление, что сейчас предмет развеется и от него ничего не останется.



*«Бедные люди»*

Дух и стиль этого произведения определил Гоголь: оно вышло из «Шинели». Но Достоевский понял Акакия Акакиевича своеобразно. В жизни такого же прозаического человека, как Акакий Акакиевич, произошло трагическое событие. У Макара Девушкина прозаическая жизненная обстановка совместилась с героическим чувством, романтической любовью, язык Акакия Акакиевича — с глубоко взволнованными лирическими высказываниями.

Герой Гоголя у Достоевского получил новое осмысление. Акакий Акакиевич не рефлексировал, у него нет сознания себя, он живет изолированно, сам по себе. Достоевский же заставляет своего героя рефлексировать. Макар Девушкин очень глубоко чувствует свое унижение и стыдится себя, не хочет быть собой. Сознание своей униженности придает глубину, тонкость и напряженность его психике. Он все время чувствует уродство своего внешнего выражения и боится его: знает, что оно делает его смешным. У него «нет слога», нет и успокоения. Он воплотился в виде гримасы и начинает юродствовать, потому что не может адекватно выразить себя вовне. Внутренний стыд своей личности становится лейтмотивом всей повести<sup>87</sup>.

*«Двойник»*

Яков Петрович Голядкин — человек с некоторыми претензиями: ему хочется кем-то быть, но всюду он претерпевает неудачи. В противоположность Девушкину он активен, но оказывается выбитым из колеи жизни. Он отвергнут всюду: и на службе, и у Клары Олсуфьевны. Несмотря на ничтожность своего положения, Голядкин хочет как-то себя оправдать. Пощечины и неудачи заставляют его найти успокоение в сознании самодовления своего «Я». Я — Яков Петрович Голядкин, другого Якова Петровича Голядкина нет и не будет, я сам по себе, я не интриган. Но когда у него, оплеванного и уничтоженного, осталось одно успокоение — в утверждении своей личности, он увидел другого Якова Петровича Голядкина. Единственная точка опоры рушилась. Оказалось, что он не сам по себе, что есть другой такой же, как он, что ему нигде нет места. Это психопатологическое состояние Голядкина изображено потрясающе.

Дальнейшие сцены — постепенное вторжение двойника — уже имели место в литературе, и они не так убедительны. Двойник противопоставляется Голядкину: он является тем, чем тот хочет, но

не может быть. Между ними начинается борьба. Голядкин-старший терпит полное поражение: Голядкин-младший преуспевает на службе и хорошо принят у Клары Олсуфьевны. И раз подорвалась его единственная опора — вера в себя самого, он как личность упраздняется, ему нет больше места в жизни, он окончательно теряет себя. Здесь начинается его самоуничтожение до последней степени и стыд самого себя<sup>88</sup>. Это состояние Голядкина также изображено очень убедительно. Так что отдельные страницы «Двойника» гениальны, но многие места слабы и говорят о нерастворенном влиянии Гоголя.

### *«Господин Прохарчин»*

Прохарчин — это своего рода Голядкин, лишенный минимальной попытки утвердить себя. Он знает, что ему нет места в жизни, поэтому не верит в жизнь, боится ее. Все его попытки предохранить себя рушатся, страх жизни одолевает, и он умирает.

### *«Слабое сердце»*

Мир, изображенный в этой повести, тоже гоголевский. Но в противоположность Поприщину здесь сумасшествие героя мотивировано его глубокой нравственной ответственностью. Он не мог оправдать доверия, которое возложило на него начальство.

### *«Хозяйка»*

Рядом с гоголевским влиянием в этой повести заметно и влияние народных сказаний. Появляется и новый элемент: развитая авантюрно-романтическая фабула: странные обстоятельства, тайны, которые разоблачаются только в конце. Авантюрный элемент займет большое место в дальнейшем творчестве Достоевского. Основная тема «Хозяйки» — любовь-жалость — тоже будет неоднократно встречаться в его последующих произведениях. Такая любовь всегда граничит с патологией и не может привести к нормальным отношениям.

### *«Маленький герой»*

Здесь интересно раскрыта психология одиннадцатилетнего мальчика, проявляющего двойной героизм — физический и нравственный. Многие его сближает с Колей Красоткиным; это — как

бы его первый набросок. Но исключительного самолюбия и своеобразного кривляния Красоткина в маленьком герое нет.

### *«Белые ночи»*

Герой этой повести — романтик, живущий исключительно в мечтах. Романтизм развил систему, по которой мечта сильнее реальной жизни. Мечты героя носят самый ординарный характер в типичном духе того времени. Но в отличие от других романтических героев рядом с необузданной мечтательностью в нем — страстная тоска по жизни, сопряженная с сознанием, что он места в ней занять не может. Он необычайно чуток ко всем проявлениям жизни, вступает даже в содружество с домами, его интересует всякий встречающийся на улице прохожий. В сценах с Настенькой двойственность героя достигает своего разрешения. Он, наконец, входит в жизнь, но, как только приближается к ней, она развенчивается. Это первый у Достоевского герой из подполья. Он пытается, но не может войти в жизнь и остается при своих мечтах.

### *«Неточка Незванова»*

Первая часть этой повести разработана прекрасно, но затем в нее вплетается авантюрный момент, на котором произведение обрывается.

Герой первой части Ефимов близок герою «Белых ночей». Он живет мечтой сделаться знаменитым музыкантом, но его постигает неудача. Он ставит перед собой очень высокую цель, но этапами на пути к ней — технической работой — пренебрегает. В России Ефимов не видел музыканта, которого он мог бы противопоставить себе. Но Б. показал ему всю силу искусства, и, поняв свою несостоятельность в музыке, он умирает.

Героиня второй части повести — Неточка — тоже мечтательная девочка. Она раскрывается в отношениях с княжной Катей, но любовь их странная, как всегда у Достоевского.

Затем в произведение вводится авантюрная запутанность. И мы сразу с таких художественных высот, как образ Ефимова, любовные отношения Неточки и Кати, спускаемся к легкому авантюрному роману в духе Евгения Сю. Соединить эти два момента художественно невозможно, поэтому повесть осталась незаконченной.

*«Село Степанчиково и его обитатели»*

В этой повести замечается как влияние «Тартюфа» Мольера, так и влияние Гоголя, но данного пародийно.

Фома Фомич Опискин до появления в доме полковника был шутом, поэтому сейчас в нем сильно желание играть роль повелителя. Это угнетенное, придавленное и раздавленное самолюбие, которое теперь уродливо прорывается. В положении Фомы Фомича и в его характере много общего с Тартюфом. Оба они лицемеры, но Опискин не простой лицемер, надевший на себя маску. Он — Хлестаков плюс Хлестаков, выразивший себя в «Переписке с друзьями»<sup>89</sup>. Фома Фомич, как и Хлестаков, не просто лжец, а человек, потерявший границу между реальным и нереальным. В его образе влияние Гоголя еще сильно, но уже разлагается, вернее, Достоевский пародирует Гоголя, хочет с ним разделаться.

*«Дядюшкин сон»*

В изображении дамского мира сплетен и пикировки сказалось сильное влияние Гоголя. Что касается князя, то это не гоголевский персонаж. Хотя он поставлен в невыгодное положение, но изображен автором с чрезвычайной симпатией. Князь благородней и лучше всех окружающих его людей. Эта необычайно теплая атмосфера в изображении идиота сближает князя с героями Диккенса.

*«Униженные и оскорбленные»*

По форме — это типичный авантюрный роман в духе Сю и Дюма. Фабула построена на тайне, которая раскрывается только в конце. Все держится на сплетении случайностей. Действующие лица — представители всех сословий, что недопустимо с точки зрения строгого канона семейно-бытового романа. Сюда введены и бедные углы Петербурга, и вертепы, и великосветские салоны, и богема, и странный человек — сыщик Маслобоев, и Смит, точно сошедший со страниц Гофмана. Но в содержании этого авантюрного романа — большое философско-психологическое углубление в духе Бальзака.

*Иван Петрович*. Он объединяет все нити романа, являясь одновременно и действующим лицом и рассказчиком. Интересен он не только как персонаж фабулы, но и как автобиографическое лицо. Он писатель и выражает начало карьеры Достоевского. Но, хотя к нему пристегнуто много биографических черт, они не

приведены к единству. У Ивана Петровича нет характера, нет физиономии. Это какая-то безликая добродетель.

**Валковский.** Он глубоко уверен в силе зла, в том, что противопоставить злу нечего, что люди, ратующие за добро, просто глупы или носят маску. Он не просто злой человек, а пророк зла, циник зла, сладострастник зла. Он созерцает бездну зла, наслаждается им, понимает все его тонкости и нюансы. В любви Валковский знает ее изнанку, обратную сторону: мучительство женщин. Он мучитель не потому, что холоден, а потому, что испытывает наслаждение, сладострастие в мучительстве. Этот цинизм зла, даже не скрывающий себя, становится отличительной чертой многих героев Достоевского.

**Наташа.** Главное в ее положении — отношение к Алеше. Ею движет жажда подвига, вера в спасение героя.

**Нелли.** Она характерна не только своей любовью к Ивану Петровичу, но и необыкновенной непримиримостью, невозможностью простить за причиненное ей зло. Эта тема в творчестве Достоевского навязчива и всегда ассоциируется с образом ребенка.

**Ихменевы.** В старике на первый план выступает его страстная любовь к Наташе и в то же время нежелание простить ее, ущемленная гордость. Образ матери неопределенен; ясно выражена только ее любовь к дочери.

**Алеша.** Это легкомысленный человек, легко поддающийся каждому влиянию. Образ его вышел неубедительным.

### *«Записки из подполья»*

По форме это произведение дневник, который разбивается на две части. Первая часть — чисто теоретическая, вторая — как бы иллюстрирует теорию.

Человек живет по инерции, живет, как придется. Но, когда он хочет объяснить себя и свое состояние, он задумывается и оказывается в подполье. Подполье — это ряд душевных проб. Для действия, для утверждения жизни нужно опереться на какую-нибудь теорию — социальную, философскую или религиозную. Они дают ряд установлений, которые человек должен принять, потому что они разумны. Но герой подполья хочет, чтобы его воля была свободна: сознание не имеет законов, оно сплошь произвольно и беспредельно. В этом смысле он дает критику фурьеризма. В фурьеризме все основано на возможности как-то определить человеческое сознание, тогда как по мнению человека из подполья главным является право воли. Ничто извне не может удовлетворить челове-

ка: ни разумные принципы, ни разумные установления. Он способен плюнуть на весь этот определенный план, ничто не может определить его хотение — оно произвольно. Социальное устройство на земле неприемлемо принципиально. Лишь сверхразумное является живой реальностью.

### *«Вечный муж»*

Герой этого рассказа чувствует, что его положение не только трагично, но и чрезвычайно глупо, и потому впадает в юродство. Он хочет, чтобы виновник его несчастья тоже как-то пережил его положение, хочет мстить ему. Этот момент автобиографичен. Положение Павла Павловича пережил сам Достоевский.

### *«Преступление и наказание»*

Это произведение по форме имеет авантюрную основу, но психологическая сторона в нем выступает на первый план. «Преступление и наказание» — чистой воды философско-психологический роман.

В этом романе Достоевский снова вернулся к проблеме, которая занимала его в молодости — к проблеме преступления.

Романтики преступников разделяли на два разряда: на обыкновенных преступников и на Манфредов, Карлов Мооров. Последние тоже люди, нарушившие закон, но преступниками их назвать нельзя. Достоевский был на стороне правых преступников.

Ко времени создания «Преступления и наказания» он пересматривает свои взгляды. Раскольников вместе с Достоевским согласен с романтиками, что закон взятый как закон, который вносится другими людьми, не есть нечто справедливое, чему должно повиноваться. Но есть внутренний, религиозный закон — совесть, который человек переступить не вправе, закон, который отвергался как романтиками, так и нигилистами. Достоевский хотел одновременно убить двух зайцев: и романтиков, и нигилистов. Как те, так и другие не имели высшего, религиозного авторитета и потому убивали истинный смысл жизни.

*Раскольников.* Проблема преступления определила положение Раскольникова и некоторые черты его характера. Он тоже человек из подполья. Прежде, чем вступить в жизнь, он должен решить свою проблему и в зависимости от ее решения совершить те или иные поступки. Раскольников решил, что всякое историческое действие, создавая новое, разрушает старое. И раз-

рушать имеет право лишь тот, кто создает новое. Толпа не умеет созидать, поэтому не имеет права и разрушать. Историей управляют люди, которые переступают закон. Все эти взгляды, высказанные Раскольниковым в статье, не новы; Достоевскому принадлежит лишь резкая, цинично-наглая форма. Теперь Раскольникову нужно решить вопрос: абсолютно ли его убеждение, может ли он из моря условностей вынести нечто незыблемое? С этой целью он решает совершить пробу — убить старуху процентщицу. Но из состояния пробы он так и не выходит. Если бы все дело было во внешнем обстоятельстве, законе, логике, его теория была бы правильной и можно было бы убивать. Но с самого начала Раскольников чувствует преграду в себе самом, испытывает сопротивление внутреннее. Раскольников думает, что ему мешает совершить убийство его человеческая слабость, человеческая ничтожность. Встреча с Мармеладовым, письмо от матери, сцена на Конногвардейском бульваре еще больше убеждают Раскольникова в правоте его теории. Он воочию увидел, что зло в мире торжествует, что жертвы в мире есть, и, поскольку они неизбежны, их нужно выбирать сознательно и разумно. Право выбора он берет на себя.

Преступление совершено, улик нет. Но внутреннее препятствие в душе Раскольникова продолжает расти. Внутренний закон, голос совести перешагнуть нельзя. То, что он совершил для себя, он таить больше не может и начинает выдавать себя. Он еще не отказался от своих взглядов. Выдавать себя заставляет не совесть, а органическая сила: у него горячка, в нем бунтует кровь, это — взбунтовавшаяся природа. Но через эту природу он перешагнуть не может. Протест природы против преступления дает себя чувствовать. Раскольникова тянет к Порфирию, хотя чувствует, что тот догадывается о преступлении; приходит звонить в квартиру, где жила старуха процентщица. Вообще преступление сделало его в корне другим: для него невозможны прежние откровенные отношения с родными. Но органическому чувству сознание не подчиняется. Раскольникова тянет к преступнице, которая нарушила закон и в то же время имела какую-то святость. И Соня помогла ему органическое чувство соединить с сознанием. Природная сила становится осмысленной: он начинает понимать, что нарушил божеский закон. Под влиянием Сони Раскольников принимает решение признаться в преступлении перед людьми. Хотя он выше всех этих людей, лучше их нравственно и значительнее, Достоевский не удовлетворяется его личным раскаянием и заставляет покаяться публично. Публичное покаяние смиряет гордость.

В эпилоге мы узнаем, что в Сибири Раскольников становится другим человеком. Его мысли нашли свое не художественное, а теоретическое выражение в сне о моровой язве. Люди этого сна исполнены самых благих намерений, но всем им присуща уверенность только в своей правоте, поэтому единства между ними нет. Упорядоченные общественные формы могут быть лишь в том случае, если личность свое мнение подчиняет чему-то высшему, чем свой собственный суд — коллективу. Мерило внешнего земного суда необходимо, как бы несовершенно оно ни было. Личность воплощается в коллективе. Это открытие посещает Раскольникова недаром. Раньше он считал, что собственная совесть осудит его лучше, чем другие; в деле покаяния он был индивидуалистом. И только теперь он понял, что одиноким человек, все равно, в преступлении или покаянии, не может быть<sup>90</sup>.

**Соня**. Она тоже преступница, но виновата не перед людьми, а перед собой и перед богом. Основное в ее образе — жертва собой. Она совершает подвиг из чистого сострадания. Соня все время хочет потесниться, сжаться, чтобы дать жить другим. Для нее личность другого человека — нечто святое. Никто не имеет права решать, кому жить, кому не жить. Все теории, все идеи для Сони ничто по сравнению с жизнью, тогда как Раскольников в поисках абсолютного принципа мысли убил абсолютный принцип жизни.

**Свидригайлов**. Он своеобразное дополнение к Раскольникову. Оба они понимают свою близость и вместе с тем свою разность. И тот и другой — индивидуалисты; для них нет критерия, кроме собственной воли, нет мерила добра и зла. Оба совершают преступление. Но у Раскольникова — это заблуждение мысли; его природа не преступна. У Свидригайлова дело уже не в ошибке: у него нет, как у Раскольникова, пафоса добра. Он широкий человек, но злу противопоставить ничего не может. Поэтому он знает одно свое желание. В самоубийстве Свидригайлова на первый план выступает бессмыслица и случайность. Эта семилетняя девочка его сна, которую он приглубил и которая начала улыбаться ему розовыми и сладострастными губами проститутки, говорит о том, что у него пропала оценка жизненных явлений, добра и зла. Свидригайлов умер прежде всего метафизически, эмпирическая смерть была уже следствием.

**Порфирий Петрович**. Это человек необычайно глубокого сознания, но у него нет того, что называется пафосом. Ему некуда деть свои глубины и свое понимание, ему некуда идти. Поэтому он сам считает себя поконченным человеком. У Раскольни-



кова есть пафос, но он ошибся, Порфирий Петрович никогда не ошибется, но и ничего значительного никогда не совершит.

### *«Идиот»*

По форме «Идиот» — авантюрный роман, осложненный философско-психологической проблематикой. Основная тема романа — неспособность героя занять определенное место в жизни и страстная тоска по воплощению. В князе — высшая степень душевного совершенства, но он не знает возможности принять решение, сделать выбор. У него лишь острая реакция на переживания всех и вся. Пребывание в Петербурге — это как бы иллюзия воплощения. Он вошел в жизнь, но места в ней занять не смог: не предотвратил преступления, не выбрал себе жены и ни к чему не пришел. Это святость, не имеющая места в жизни.

Рассматривать «Идиота» удобнее по сценам.

В сцене встречи князя Мышкина с Рогожиным в вагоне поезда раскрывается основной композиционный стержень всего романа. Здесь широко выражена антитеза между мягким, уступчивым, податливым, светлым князем и темным, бурным, страстным, необузданным Рогожиным.

В трех сценах в доме Епанчиных раскрывается характерологическая позиция князя. Он ввязывается в жизнь, хотя активности не проявляет. Он связей не устанавливает, но они устанавливаются сами. Войдя в жизнь, князь неизбежно подчиняется ее закону, сталкивающему, связывающему людей. После жизни исключительно созерцательной в Швейцарии, где он как отшельник был погружен во внутреннее созерцание, в России князь сразу сталкивается с развернувшимися событиями и конфликтами. Помимо своей воли он сразу начал играть роль: впутался в чужую жизнь, жизнь Настасьи Филипповны и Рогожина. Человек, войдя в жизнь, неизбежно несет бремя греха жизни. Увидев портрет Настасьи Филипповны, князь понял, что внутренне он ее как-то знает, что внутренне они обречены друг другу. Здесь имеет место романтическая тема узнавания и неузнавания возлюбленной, очень тонко разработанная.

Внутреннее состояние князя выражают его рассуждения о смертной казни. Достоевский смертную казнь осуждает, но в центре здесь — не социальная проблема, а состояние человека перед казнью. Перед лицом смерти важна каждая минута. Преступнику несколько последних минут кажутся целой вечностью. Перед смертью особенно чувствуется значительность каждого мгновения.

Для Толстого смерть обесценивает все явления жизни. Достоевский же считал, что смерть не должна вызывать аскетизма. Жизнь становится особенно важной и значительной именно перед лицом смерти. Эта тема дана здесь не случайно: князь Мышкин до конца воплотиться не может и, как приговоренный к смертной казни, особенно остро чувствует ценность жизни.

В сценах у Иволгиных продолжается вплетение князя в жизнь, но облик его не меняется. Он и здесь хочет всех примирить, всех благословить, разорваться для всех. Увидев Настасью Филипповну, он пассивно подчиняется ей: увидел и очумел. Князь понял, что Настасья Филипповна не такая, какой кажется, сказал ей об этом и поразил ее. Закон жизни начинает действовать, и князь становится трагическим героем.

На именинах у Настасьи Филипповны князь сразу попадает в целую сеть перепутанных отношений. Тоцкий во что бы то ни стало хочет освободиться от Настасьи Филипповны; Ганя хочет жениться на ней, чтобы устроить свою карьеру; сюда же впутывается влюбленный в нее Рогожин. Настасья Филипповна нравственно стоит выше того положения, в котором очутилась, но не может из него выйти. Выход — это князь Мышкин, но она не дает согласия на брак с ним, чтобы не погубить его. Она не хочет принять своего положения, не хочет принять и выхода. Князь в этом конфликте принимает активное участие. Жизнь втянула его, и он поддакнул ей, правда, не до конца. Бороться, отстаивать свои права, унижаться до борьбы, делать несправедливости (взялся за гуж — не говори, что не дюж) князь не умеет.

Когда между Аглаей и Настасьей Филипповной начинаются конфликты, князь выбора не делает. Любовь его к Аглае и Настасье Филипповне дана как антитеза. Одна любовь светлая и ясная, другая темная и сострадательная. Любовь к Аглае — это полнота, радость, счастье, [это любовь,] заставляющая князя как-то войти в жизнь более обычным путем, дающая перспективу стать светским человеком. Любовь к Настасье Филипповне — это подвиг, обреченность. Он ходит за ней как за душевнобольной. Недаром он видел ее во сне до того, как встретил наяву; оба они обречены на страдание. Князь как бедный рыцарь остается верен «первоначальному видению» — Настасье Филипповне. Но если тот полюбил раз и навсегда, то князь, несмотря на верность Настасье Филипповне, полюбил и Аглаю.

В отношении князя к этим женщинам есть автобиографический момент: отношение Достоевского к своей первой жене и к Полине Сусловой.

Рассуждение о католицизме введено в роман внешне и не имеет никакой связи с основной его темой. По мнению Достоевского, католицизм подменил церковь государством, свободу совести, личную ответственность — послушанием, духовность — материальной стороной. Но проблема эта дана здесь фрагментарно. Свое яркое выражение она получила в «Братьях Карамазовых».

Образ Ипполита входит в роман органически. Ипполит, как и князь Мышкин, жадный до жизни человек, хочет причаститься к празднику жизни. Но в отличие от князя это озлобленный протестант, желающий сорвать на ком-нибудь свое несчастье, свое неумение войти в жизнь. Все его действия основаны на протесте, неприятии мира: «Если я так плохо устроен, если я смертен, то я ничего в мире не принимаю». Свою исповедь он читает для того, чтобы всех поразить. Ему кажется, что люди в него вцепятся и не дадут умереть. Продолжая навязчиво втираться в жизнь, Ипполит умирает не скоро.

В сцене свидания Настасьи Филипповны и Аглаи окончательно проявилась неспособность князя сделать выбор и воплотиться. В решительную минуту он решения не принимает, бросается то к одной, то к другой, хочет быть духом, чтобы охватить и ту, и другую. Верные своим характерам, Аглая уходит, Настасья Филипповна остается. При всем своем желании спасти Настасью Филипповну, князь спасти ее не может.

Высшее выражение жизненной позиции князя дано в сцене в доме Рогожина, где он ласкает своего соперника и убийцу любимой женщины. Князь предугадывал это убийство, но предотвратить его не сумел. Он святой, прекрасный дух, но это святость неудавшаяся, невоплотившаяся. Князь входит в жизнь, делает потуги воплотиться, казалось, что вот-вот они удадутся, но он не дотянулся, потому что не принял закона жизни. И как только определилось, что он места в жизни занять не может, автор снова возвращает его в швейцарское небытие. На этом роман фактически заканчивается.

### *«Бесы»*

Близким поводом к написанию «Бесов» был нечаевский процесс, с которым Достоевский несколько столкнулся. Участники этого процесса — фантасты и в то же время практические деятели, сумевшие зажечь смуту. Они и послужили материалом, жизненным случаем, на котором Достоевский разработал проблему «Бесов».

Бесы — люди без всякой почвы, ни в чем не укорененные, отказавшиеся даже от своего родства. Они никто, поэтому и могут производить встряски и перевороты. Идея революции, по мнению Достоевского, — это разрушение. Ортодоксальное христианство беспочвенных людей понимает как бесов. Эпиграфом к роману и послужило евангельское сказание о бесах, которые вселились в [человека] и потом, после его исцеления Христом, вошли в свиней и бросились с крутизны в озеро. [Больной] олицетворяет Россию, а бесы — блуждающих самозванцев, не имеющих своего места в жизни, ни в чем не укорененных<sup>91</sup>. Деятельности этих безликих бесов и посвящен роман.

Персонажи «Бесов» — исторические личности. Ставрогин — отчасти Нечаев<sup>92</sup>, старший Верховенский — Грановский, Кармазинов — Тургенев.

По форме «Бесы» — хроника. Хроникер — рассказчик неопределенного типа, сбивающийся на сплетника. Автор в своем осуждении героев не дает.

*Ставрогин*. Ставрогин — красавец, но лицо его напоминает маску, следовательно, у него нет своего лица. И этот символ, данный в его наружности, выдержан и в его характере. Ставрогин — маска и для всех разная. Для хромоножки он сначала светлый князь, потом самозванец; для Петра Верховенского — Иван-Царевич; Шатову дал идею народа-«богоносца», русского Христа; Кириллову — идею богоборчества; для матери он любящий, благородный сын. Его самого, кроме этих личин, нет. И в каждой из них он не до конца серьезен: воплотиться в них, верить им Ставрогин не может. Поэтому он удваивается, утраивается, учетверяется и т. д.

После беседы с Тихоном Ставрогин пытается совершить подвиг — опубликовать свою исповедь, но так и не решается на это. И до посещения Тихона он хочет утвердиться в добре — поведение, когда получил пощечину, и на дуэли — но на последней срысывается. Поскольку для Ставрогина все в жизни относительно, он может только проказничать. Не обретя положительных принципов, не выбрав добра, он, как бес, вселившийся в свинью, кончает жизнь самоубийством.

Итак, образ Ставрогина заключает ряд личин. И личины эти, отпущенные на волю, начинают действовать.

*Петр Верховенский*. В его образе дана объективация одной из личин Ставрогина. Это человек, не имеющий места в жизни, ни в чем не укорененный; его нет ни в отце, ни в нации, ни в друзьях. Поэтому ему, как Герострату, нужно стать событием в

мире хотя бы ценой шума или преступления. Петр стремится вызвать социальный хаос, резню, смуту и разрушение. Достоевский считал, что планы нечаевцев фантастичны и нелепы, как и планы Бакунина, проповедующего на первом этапе революции разрушение для разрушения. Но тогда как Бакунин во многих предприятиях был искренен, любил народ и желал счастья пролетариату, Верховенский этого пафоса не имеет, не имеет вообще никакого пиетета. Поэтому он считает, что людей может скрепить только преступление. Этот голый цинизм, отрицание всего и вся в нем не настолько сильны, как у Ставрогина; он духовно вял, духовно понижен. Его деятельность разрушителя происходит в маленьком городке, его последователи даже не бесенята. Липутин — озлобленный неудачник, Лямшин — мелочное оскорбленное самолюбие, Виргинский — неплохой человек, желающий не отставать от модных течений, Эркель — совсем хороший человек, подпавший под влияние Верховенского случайно, из-за стремления к какому-то подвигу. И Верховенский — этот все разрушающий отрицатель — превращается в обезьяну Ставрогина. Он неубедителен даже для Федьки-каторжника. Федька — это зло стихийное, непочатое, земляное, принимающее почти символическую окраску. И он совершенно не уважает Верховенского, этого честолюбца наизнанку, который хочет кем-то быть, но которого еще нет. И царем для этого самозванца может стать только Ставрогин, человек без места в жизни и потому способный на все.

**Шатов.** В противоположность Верховенскому, который утверждает отрицательно, Шатов стремится утвердиться в положительном плане. Он понимает, что для того, чтобы жить, нужно верить. Правда, он еще не верит в бога, низводит бога до атрибута народности, но не случайно к нему вернулась жена и родился ребенок. Он утверждает и в семье и в идее национальности. Еще минута и Шатов бы воплотился окончательно, но был убит. И, конечно, он погиб неслучайно. Его духовным отцом, говоря образно, был Ставрогин, или, вернее, Достоевский, который не мог ни к чему определенному прийти.

**Кириллов.** Он занимает среднее место между Шатовым и Петром Верховенским. К Шатову он приближается своей серьезностью, жаждой абсолютного. Но бога он понимает не положительно, и в этом он близок Верховенскому. Человек без высшего начала, без бога, без абсолютного, без авторитета существовать не может. И если он не верит в объективное существование бога, он создает бога из себя, обожествляет свое «я». Утверждение «если нет бога, то я буду богом» делает Кириллова самозванцем. Сущ-

ность самозванства — присвоение положения, авторитета, не принадлежащего по праву. Кириллов провозгласил, что если место для бога есть, но бога нет, то человек сам будет богом. Но когда он решил утвердить свою абсолютность, то столкнулся с фактом смерти, не зависящим от него. Самое невыносимое в жизни — страх смерти. Победа над этим чувством есть наибольшее достижение воли. Поэтому, чтобы стать богом, человек должен преодолеть боязнь и как самую тяжкую боязнь — страх смерти. И Кириллов решил победить смерть самоубийством. (Хороша победа над смертью — возведение смерти в квадрат!) Но он не довершил своего подвига до конца: убил себя не так, как хотел. С ним произошёл кризис, но он должен был спешить, и убил себя, полувверя в абсолютность своей идеи. Его самоубийство — нелепо.

*Лебядкин*. Он отражает мир всех бесов и доводит его до гротеска.

*Степан Трофимович Верховенский*. В его лице старая Россия противопоставляется нечаевщине. В нем выражены некоторые барские черты: позерство, брезгливость, сентиментальность, поверхностный романтизм, эстетство. Трагедии личности, борющейся между двумя полюсами, добра и зла, он не переживает. Степан Трофимович не устроен лишь социально. Это играющий человек, оторванный от народа, живущий в мире интеллигентских фикций, поверхностного фальшивого пиетета. Но несмотря на то, что он тоже не укоренен, в нем привлекает радикальный идеализм. Он в самом деле чист, как дитя. Вместе с наивным идеализмом, отсутствием почвы в нем живет какая-то рыцарственность, хотя и с наивным, донкихотским оттенком. Достоевского влекло к этим людям. Он не был солидарен со Степаном Трофимовичем, но все же считал его лучшим среди всех других. Степан Трофимович правильно понял бесов, и последнее слово о них Достоевский предоставил ему.

*Лиза*. В ней на первый план выступает жажда спасать. Но это героиня в жизни, а не в боге. Ставрогин понимает, что Лиза может стать для него радостью жизни, но не сможет вести на подвиг преображения.

*Хромоножка*. Она в противоположность всем персонажам укоренена. Хромоножка православна (православие в ней нашло свое чрезвычайно глубокое выражение) и глубоко народна. Это сама мать-сыра земля с ее юродством и неразумием мифа: миф о женихе, который принесет избавление, и миф о церковном единении. К ней можно прийти и спастись или переступить через нее

— убить ее. Перед Хромоножкой, как перед истиной, они все — самозванцы.

### *«Подросток»*

Воплотиться — это что-то продолжить, занять место в известной цепи поколений. Версиров — не укоренен. Дети — не его дети, жена — не его жена. Правда, он дал обет старцу Макару, обет в боге, загладить свой грех. Тема «Подростка» — тема отцовства, сыновства и приобщения. Но понимается она не в биографическом плане, а в плане жития, душевной жизни.

*Версиров*. Он изображен в рассказе подростка, который не понимает его до конца. Поэтому образ его не ясен.

Прототипами Версирова являются Чацкий и Чаадаев<sup>93</sup>. Впервые он появляется перед подростком в роли Чацкого именно в такой момент, когда наиболее ярко проявляется оторванность героя Грибоедова. Чаадаева Версиров напоминает своей аскетической проповедью в гостиницах. Этот светский человек под светским фраком носит вериги, хочет соединить вериги и фрак, аскезу и гостиницу. Но проблема светского святого в нем не была разрешена. Попытка стать святым в миру не удалась, выглядит нелепой.

Версиров идеалист, и его идеализм проявляется полней всего в его отношении к Ахмаковой. Он считает, что красота обязующая: она может быть или сатанинской или ангельской. Поэтому он требует, чтобы Ахмакова была такой, какой он хочет ее видеть: совершенством или заключающей все пороки. Принять же ее такой, какая она есть, понять, что это — простая, добрая, веселая, просто обыкновенная женщина, он хочет менее всего. Такая же требовательность, радикальность идеализма характерна для Версирова по отношению к другим людям. Так, старому князю — легкомысленному человеку — он предъявляет весьма высокие требования.

Версиров обладает свойством, которое всегда привлекало Достоевского в людях: это — светскость. Он прекрасен и прекрасен до конца. Он чрезвычайно красив, изумительный светский козёл, глубокий и эстетически выдержанный. Подросток же находится в том возрасте, когда все выглядит угловатым. Поэтому идеальная светская завершенность Версирова очень привлекала его.

Основная задача Версирова — воплотиться. Ее осуществление — это брак с Софьей Андреевной и усыновление своих детей. Препятствия — любовь к Ахмаковой и тяга к светской жизни. Хотя в конце он преодолел препятствия, но полного воплощения не достиг. Внутренняя борьба завершилась не в духовном плане, а в

катастрофе: он почти сошел с ума. После катастрофы Версиров сделал, что нужно, но как-то поблек. Прежний Версиров пропал, не достигнув преображения.

*Макар*. Это житийный образ, и он прекрасно удался. Но это не то, к чему стремился Достоевский. Ему нужно было найти укорененного человека в мире, а Макар укоренен ортодоксально.

*Аркадий*. Он живет идеей служения единой правде, единому началу. Жизнь должна быть не просто жизнью, а воплощенной жизнью. Но эта устремленность принимает у него соответственно возрасту исковерканную, даже несколько романтическую форму. Аркадий — человек не биографии, а жития<sup>94</sup>. Радикализм, отдача себя одной идее до конца, определяет его характер.

Что касается отношения к Версирову, то Аркадий любит его, знает, что боготворит и будет боготворить, но облачает свои чувства для самого себя в форму ненависти и вражды. Правда, он считает, что Версиров сделал неблагородное дело: снес пощечину князя Сережи. Но дело здесь не в стыде отца, это — побочный мотив, а в том, что он любит отца, а тот ему не дается. Усложняет их отношения общая любовь к Ахмаковой, но существенной роли это не играет: Аркадий не доверяет любви отца, Версиров, в свою очередь, смотрит на любовь сына несерьезно.

В исповеди Аркадия проявляются стыд себя, грубоватость, чуть-чуть цинизм. И в таком изломанном стиле и написан весь роман.

*Ахмакова*. Она обрисована только в отношениях с Версировым и с Аркадием. У нее нет своей проблемы, и этим она резко отличается от других героинь Достоевского. Это — умная, красивая, уравновешенная, но в то же время ни на что не способная, самая обыкновенная женщина.

*Лиза*. В противоположность Ахмаковой она должна решить жизненную проблему. В ее отношении к князю Сереже совмещаются ненависть и любовь. И эти чувства так смешаны в ее психике, что она решает вопрос, любит ли его. В сущности Лиза верна долгу, поэтому верна и князю.

*Софья Андреевна*. В ее образе Достоевский хотел показать по-хорошему укорененную женщину. Достоевский считал, что полное воплощение может быть только в человеке из народа. Софья Андреевна — это народная душа. Она очень тонка и очень широка: глубоко понимает такого в высшем плане культурного человека, как Версиров, и в то же время отлично понимает чисто русского Макара. Для Софьи Андреевны характерно отсутствие надрыва, тогда как биографически для этого предоставлена очень



большая возможность. Она всегда знает, что ей нужно делать. К Версилкову она относится с преданностью, к Макару — с благоговением. К Ахмаковой она ревнует, но не доходит до надрыва. Надрывам и усложнениям в ее душе нет места.

### *«Братья Карамазовы»*

В «Братьях Карамазовых» очень силен биографический момент.

В Федоре Павловиче Достоевский изобразил своего отца. В противоположность Федору Павловичу отец был традиционным человеком настоящего, серьезного дела — врачом. Но общее у них — необузданность, богохульство, совмещенное с религиозностью, крайнее распутство. Умер отец также насильственной смертью<sup>95</sup>.

В Дмитрие Достоевский отчасти изобразил себя. Общее у них — любовь к Шиллеру и своеобразное понимание этого поэта. Общим является и пребывание на военной службе. Достоевский одно время был офицером и жил по-офицерски, не соизмеряясь с доходами. Споры, жестокие столкновения из-за денег также биографичны.

Внутреннее состояние Достоевского, колебание между двумя безднами, напоминает Ивана.

Повествование ведет рассказчик-сплетник, и это многое определило в структуре романа. Тип заглавий указывает не только на содержание глав, но и на их тональность: «Первого сына спровадил», «История одной семейки», «И на чистом воздухе» и т. п.

Место действия романа — гоголевский городок. Действия проходят по двум центрам: в городе и в монастыре. Сопоставление мира и монастыря очень ярко выражено. В начале романа оно особенно отчетливо, далее эти центры как реальные пространства не выдержаны, но прочная, готовая биография и житие грешника все время противопоставляются.

**Зосима.** Ничто реальное ему не противостоит, ни одного старца из Оптиной пустыни он не напоминает. Мнения и идеи Зосимы, его некоторое свободомыслие, почти биологическое понимание загробной жизни не подходят к Оптиной пустыни. Полагать, что здесь воспроизведен и понят ее дух, подобно тому, как это имеет место у Леонтьева, нельзя. Монастырь Достоевский сконструировал<sup>96</sup>.

Детство Зосимы — это совершенная чистота, святость детской души. Его дальнейший путь как бы разделен между ним и Маркелом. Здесь нашло выражение учение святого писания, что душа в

основе своей чиста, и если поддается греху, то замутняется лишь временно. Маркел поддался греху, но заболел, и душа его вновь обрела утраченный свет. Здесь выражена глубоко оптимистическая мысль, что жизнь рай, что на земле все прекрасно, только мы этого не видим. Затем детские и юношеские впечатления сгладились, и Зосима стал обыкновенным, пошлым человеком. Но он прозрел. И весь дальнейший путь его ровен и ясен. Характерна встреча с денщиком. Она говорит о том, что в православии рознь социальная, сословная преодолевается в духовном общении. Две последние главы как бы теоретически обобщают конкретные события первых глав. Зосима все основывает на любви и доверии, верит в торжество нравственного начала. В этом плане он противопоставляет католичество православии. Православие непосредственное, предполагает более тесное, неофициальное общение с богом. В католичестве, наоборот, все неофициальное объявляется еретическим. Мнение Достоевского не соответствует истине. Он внес в понимание православия протестантский уклон. Православие церковнее и строже. Мнение, что католической церковью владеет дьявол, также не соответствует истине. Православная церковь видит в католицизме некоторые уклоны, но считает его сплошь христианским.

**Федор Павлович.** Его прямые предшественники князь Валковский и Свидригайлов. Основа его образа — этический радикализм. Он не безотчетно повинуетсЯ своему телу, а считает, что поступать так, как он, должно, что в конечном счете иначе поступать нельзя. Федор Павлович — это не природа, которую нельзя судить: природа — ни добра ни зла, как, например, Стива Облонский. В Федоре Павловиче нет одержимости природной силы, а все возведено в степень духа. Каждое движение его души и его тела переведено в сферу духовной идеологии. И свои выводы он доводит до конца. Основной принцип Федора Павловича — все позволено. Он не знает колебаний, он целостен, всегда знает, что ему нужно делать, всегда верен самому себе. Свое «я», но не животное и биологическое, а человеческое, он ставит на первый план. Жены как жены, дети как дети для него не существуют. Дети его ограничивают, и поэтому он видит в них только врагов. И, действительно, чего он боялся, то и случилось. Жены существуют для него лишь постольку, поскольку их можно использовать ради себя. Помимо этого они так же, как и дети, существуют для него отрицательно. Федор Павлович не хочет казаться лучше, чем он есть на самом деле, и даже наоборот: его индивидуализм не природного, а духовного типа.

Центральное место в жизни Федора Павловича занимает любовь. Но у него эротизм боится того нормального пути, по которому он может изжить себя — семьи. Он знает лишь непосредственное психологическое изживание эротизма со всеми тонкостями и нюансами. Вообще эротизм в жизни героев Достоевского выступает на первый план. Но у Ивана, Ставрогина, Раскольникова эротическая энергия уходит на создание идейных ценностей. Они стремятся сублимацией создать нечто вне эротизма лежащее.

Вот те черты, которые делают Федора Павловича отцом своих детей.

**Д м и т р и й**. Он созерцает две бездны, но человек более природный и непосредственный. От него веет концом XVIII века, эпохой «Бури и натиска».

Катерину Ивановну Дмитрий уважает за подвиг, но не любит ее, а ее ему навязывают. Их отношения надуманы, создались по недоразумению и совершенно не задевают глубин его души. Катерина Ивановна только фабульно занимает место в его жизни. Их отношения — только фикция и напоминают они, скорее всего, комедию, но отнюдь не трагедию. Грушеньку Дмитрий любит самую полную, здоровую любовью: он чувствует к ней и страсть, и уважение.

Отношения Дмитрия к отцу уже трагичны. Между ними вражда реальная из-за денег и опять-таки реальная борьба из-за Грушеньки. Хотя юридически его считают виновным в смерти отца, он не убил, потому что глубины его души в этом не участвовали. Ненависть к отцу не лежит в глубочайшем решении сердца, как у Ивана или Смердякова. Иван фактически защищает отца, но духовно убивает. И духовно и физически убивает отца Смердяков. Ему для убийства нужно было только одно — благословение, духовная санкция Ивана, и он ее получает вполне. Дмитрий избил отца, мог его и убить, но это было бы лишь органическим действием. Он и не убил, потому что духовное «нет» к убийству удержало бы физическое, органическое «да». Дмитрий — наиболее из всех братьев патриархальный герой, способный двигаться в обычном, реальном плане жизни.

**И в а н**. Он более всех детей напоминает своего отца. Общим является и духовный план жизни, и любовь к деньгам, и любовь к женщинам, и любовь к своему «я». Иван сплошь духовен, и если начало Федора Павловича в нем победит, то оно победит до конца. Но в отличие от отца он колеблется, созерцает две бездны разом. Точка зрения в статье о церкви прямо противоположна «Великому инквизитору». В статье Иван высказывает мысль, что государство

— организация насильственная, тогда как церковь может организовать всех на свободных началах. В сцене «Бунт» Иван заявляет о своем неприятии мира. Идея эта навеяна Вольтером. Но, тогда как у Вольтера оптимизм глуп и смешон, для Ивана оптимизм несправедлив. Вольтер, как известно, не был ригористом: для него безразлично лишь то, что смешно. Для Ивана оптимизм не смешон, а несправедлив. Великий инквизитор в поэме Ивана под тем же названием утверждает, что путем свободы и любви нельзя основать человеческое общество. Поэтому он предлагает свою организацию, основанную на чуде, тайне и авторитете. Ее суть — недоверие к человеку, и в этом смысле она солидарна с социализмом. Инквизитору противопоставляется Христос, олицетворяющий любовь к человеку. Иван хочет закончить поэму тем, что Христос целует инквизитора и уходит. Но характерно, что поэма осталась незаконченной. Он хотел ее так закончить, но не закончил, потому что окончательного решения не принял.

В отношениях с чертом те же конфликты перенесены в план внутренней жизни одного человека. Черт — это Великий инквизитор, разоблаченный от своих поэтических одежд. Он, как и полагается всякому черту, скептик, но страшно приниженный. На первый план в нем выступает неумение принять определенное решение. Это все время чувствует Иван и потому называет его приживальщиком, т. е. лицом, не имеющим своего места. Черт слаб, смешон и бессилён, и Иван то узнает его в себе, то не узнает.

Двоится Иван во всех столкновениях с окружающими его людьми. Он ненавидит Федора Павловича, потому что видит в нем себя и потому что им движет циничная корысть; но вопреки внутренней воле внешне он охраняет отца. Дмитрий — его соперник, но в то же время он помогает ему. То же испытывает Иван по отношению к Алеше: он и любит и ненавидит младшего брата. В Смердякове рядом с отрицанием и презрением он видит часть себя, чувствует, что это — его духовное дитя. И перед ним встает вопрос: действительно ли Смердяков его духовный сын, или он сумеет оттолкнуть его от себя. Двойственность Иван не преодолевает до конца. Поэтому его признание на суде приняло такую уродливую форму горячки и бреда. Если он выздоровеет, перед ним снова встанет прежняя проблема.

*А л е ш а*. В нем второй полюс еще потенциален, он только понимает всё и вся: и Лизу, и Ивана. Эта тема намечена очень глубоко: понимание зла есть уже зло, хотя оно совершенно не воплотилось в воле и стремлениях.

**Смердяков.** Карамазовские черты в нем страшно понижены, со слабым коэффициентом — он должен иметь руководителя; вдобавок он незаконнорожденный. Тех конфликтов, которые возникают у Ивана, он не знает. Это — догматик и логик, делающий только выводы. Но он понял, что у Ивана нет решения, и разочаровался в нем. Отсюда его трагическое положение. Смердяков слаб и требует авторитета, а авторитет тоже оказался слабым. Поэтому последняя опора, его поддерживающая, рушилась, и он кончает самоубийством.

**Мальчики.** То же, что у больших, происходит и у мальчиков. В Коле Красоткине Достоевский очень искусно, не нарушая пропорций, воплотил свойства своих ведущих героев. Отношение Илюши к отцу аналогично отношению старших братьев Карамазовых к их отцу: тот же стыд отца. Снегирев — пьяница и занимается такими же делами, как Федор Павлович до своей второй женитьбы. Но на той же биографической основе создаются совсем другие отношения. Снегирев, несмотря на греховность, любовно относится к семье. В свою очередь Илюша любит отца. Это противопоставление продолжается и углубляется. На могиле Илюши создается маленькая детская церковь. И здесь как бы дается ответ Ивану. Достоевский показывает, что не нельзя, а должно строить счастье на несчастье других. Только та гармония имеет живую душу, которая создается на живом страдании. Вокруг страдания и смерти замученного мальчика образуется союз. В этом и состоит учение христианства. В основу церкви, назначение которой объединение и спасение людей, положена неповинная и уже до конца неповинная кровь Христа. Так что эпизод с мальчиками в маленьком масштабе воспроизводит роман. Но эпизод этот не завершает роман, а лишь блестяще предвещает его.

## ЭПОХА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

В 80-е годы в политической и социальной жизни России господствовало реакционное направление. Во главе его стоял Победоносцев. Но Победоносцев не был темным реакционером и консерватором вроде Аракчеева, который не знал, что делает. Для этого времени характерна не грубая, военная, реакция, а тонкая, духовная, искусно сделанная. Реакция началась не только в правительстве, но и в обществе. Это объясняется рядом причин. Новые экономические силы, хозяйственный индивидуализм, порожденные 60-ми годами, не получили голоса в русской литературе, а народничество изживало себя. Пафос государственности, выдвинутый

войной за освобождение [славян], народники не могли усвоить, не могли им жить. Они создали мир идеальный, неподвижный, почти такой, как в сказке: в некотором царстве, в некотором государстве жил-был народ. Нужно сказать, что вся русская мысль за исключением славянофилов (но и там это было утопично) не давала подхода к той громадной области, где государство исторично<sup>97</sup>. Поэтому и все русские обыватели не интересовались политикой, мало в нее вникали, мало понимали. Таким образом, целый ряд социально-экономических течений оставался идеологически неустроенным и должен был породить новые направления. Новые направления пришли к нам из Западной Европы и продолжают жить и в наши дни. Но они не были заимствованы в точном смысле этого слова: ничто крупное и значительное не может быть вполне заимствовано. Имели место только влияния, потому что для них уже была подготовлена почва.

## «ПАРНАС», ДЕКАДАНС, СИМВОЛИЗМ

80-е годы для русской литературы характерны французской ориентацией.

### « П А Р Н А С »

Поздний романтизм во Франции, главным представителем которого был Виктор Гюго, впитал в себя некоторые черты классицизма. Из этого течения, соединившего романтизм с классицизмом, вышла школа парнасцев.

Парнасцы стремились воплотить высокую эмоциональность романтизма и вместе с тем сохранить пластичность классицизма. Они выработали свою идеологию: провозгласили примат эстетического начала. Единственно ценное, единственно убедительное в жизни — это красота формы, красота гармонически спаянной мысли. Эстетизм парнасцы сочетали со скептицизмом, вообще характерным для Франции. Борьба во имя истины не нужна. Красота формы, спокойная изящная беседа — вот что достойно человека. Эстетизм и скептицизм привели парнасцев к индивидуализму. Главные представители этого течения: Теофиль Готье, Леконт де Лиль, Жозе Эредиа. Их заслуга — создание значительной и совершенно оригинальной формы.

## ДЕКАДАНС

Из новых молодых сил «Парнаса», которые стали отходить от него и создавать новое направление, выдвигаются Бодлер, Верлен и Малларме; последний был главным образом теоретиком. Они называли себя проклятыми поэтами, так как резко восстали против сложившихся традиций. Для них характерны любовь к скандалам, желание шокировать буржуазное общество, провозглашение одинокого в обществе человека. Конечно, и они были эстетамы, скептиками и индивидуалистами. Так что декаденты восприняли идеи парнасцев, но довели их до крайности.

Новой у декадентов явилась теория вырождения. На основании того, что во Франции рождение не превышало смертности, они пришли к выводу, что культура гибнет. Мы знаем, что мы умираем, но и смерть может быть прекрасна. Они стали воспевать красоту старости, красоту разложения и смерти. Воспевали и красоту косметики: искусственная красота выше естественной, все естественное грубо и пошло.

Гораздо значительней теории упадка и разложения была у декадентов теория аморализма. Этому способствовала несколько ложная фарисейская мораль, характерная для Франции. Рядом с чрезвычайной распушенностью нравов, за исключением самого высшего общества, существовало чрезвычайное фарисейство: делай, что хочешь, было бы шито-крыто<sup>98</sup>. Уже парнасцам с их скептическим эстетизмом был чужд морализм; они просто недолюбливали моральный пафос. Декаденты пошли дальше: они стали утверждать, что истинная красота вне добра и зла, даже, скорее, зло. Зло может порождать самые прекрасные цветы — цветы зла. Порочность, злая красота, эстетика зла выступает у декадентов на первый план. Они ввели в поэзию такие чувства, которых раньше стыдились, и этим обогатили ее. Они утверждали, что нормы, которыми мы связаны, коверкают, уродуют нашу душу, не дают проявиться ее тайникам и богатствам. Мы и не подозреваем, какие в душе таятся бесконечности по сравнению с исчерпаемостью внешнего мира и внешней жизни. Нужно дать голос всему тому, что есть в человеческой душе<sup>99</sup>.

К таким поэтам можно отнести и американского поэта Эдгара По. По — романтик, его эпоха — это эпоха романтизма. Прожил он очень жалкую жизнь, предавался различным наркотам и умер от белой горячки в 49-м году. В свое время По не был замечен; впервые его как бы открыли декаденты.

## СИМВОЛИЗМ

Внутри поэзии декаданса начинает складываться новое течение — символизм. Символисты провозгласили неизмеримость внутренних переживаний. Поэзия, работая образами внешнего мира, не в состоянии адекватно выразить внутренний мир человека. Язык глубоко отстает от внутренних понятий: он лишь образами, принадлежащими внешнему миру, определяет внутренний мир. (Пример: глубокая грусть.) Поэтому в поэзии слово должно быть символом. Но потом символисты углубили понятие символа и от языка перенесли его на весь мир. Из узко эстетического символизма перешел в философское мировоззрение. Этим он сближается с ранним немецким романтизмом. Но потом он прошел как бы обратный путь: отказался от символистского мировоззрения и остался только эстетическим методом. Этот своеобразный путь назад, который проделал символизм, особенно характерен для России.

Эстетическую сторону символизма его представители соединили с идеалистической философией. Но их философские обоснования были довольно примитивны. С одной стороны, они приблизились к достаточно примитивной области философии Шопенгауэра, где все рассматривается только как знаменование, с другой — большую роль в судьбах символизма сыграл Ницше.

Основа учения Ницше — индивидуализм. Индивидуализм приводит к самому совершенному развитию личности. Не человечество является целью исторического движения, а личность. Назначение массы — создание личности. Все в истории — средство и материал для личности.

Рядом с индивидуализмом Ницше проповедует аморализм. С его точки зрения, только там, где нет силы, где сила пошла на убыль, стремятся к укреплению в морали. Мораль есть порождение слабости, самозащита слабых против сильных. Христианство — реакция слабого юдаизма против сильного Рима. В свою очередь Рим принял христианство как самозащиту во времена разложения. В эпоху Возрождения, когда люди стали богаты, когда люди стали счастливы и довольны, христианство пошло на убыль.

Аморализм Ницше сочетает с культом воли, и в этом он близок Шопенгауэру. Шопенгауэр больше всего ценил в человеке волю — то металлическое, что существует в человеке рядом с разумом и чувством.

Индивидуализм, аморализм, волюнтаризм порождают культ жизни. Ницше обвинял современную ему культуру в боязни жиз-



ни, призывал к любви к жизни, какой бы она ни была. Ценна жизнь, та, что есть, а не та трансцендентность, которая выдумана религией. Вот те стороны учения Ницше, которые воспринял символизм. Следует сказать, что само учение Ницше гораздо глубже, глубже теми противоречиями, которые оно содержит<sup>100</sup>.

Символизм захватил всю Европу, но наиболее яркое выражение он получил во Франции, в Германии и в России.

### *Французский символизм*

Во Франции резкого кризиса символизма не было. Символизм там рассасывался постепенно и еще до войны 14-го года вылился в другие течения.

Первоначально французский символизм был только эстетическим учением. Слово поэтического языка понималось как иероглиф, заключающий в себе тайну. Пафос противопоставления слову прозаическому слова поэтического был и у романтиков. Они считали, что если в жизни слово адекватно выражает понятие, то в поэзии оно обогащается косвенными возможностями. Поэтическое слово вообще символично. Но если бы это было так, то не возникла бы особая школа символистов, разработавшая свои поэтические методы.

С точки зрения символистов, слово — лишь намек, который создает ассоциации. Но ассоциации никогда нельзя раскрыть до конца. Они ведут нас как лучи к какому-то несказанному солнцу, которое мы можем только предчувствовать. Здесь созвучие лежит за пределами реального совмещения. Поэтому поэзия символизма есть поэзия намеков. Таков первый этап символизма.

Затем наступил второй этап: поэт становится магом. Он уже не намекает на сущность явления, а прямо исповедует его.

Первый, ассоциативный символизм ищет символы повсюду, готов использовать символ в деталях житейского обихода. Поэт хочет намекать, а выбора для намеков он не знает: всякая символика хороша. Во втором периоде поэзия объявляется мистической. Ей предоставляется право выбирать лишь особые, немногие поэтические символы.

Что касается косвенных достижений символизма, то они очень велики. Во французской поэзии была принята эстетизация. Малейшее недопустимое, по их мнению, слово оскорбляло. (Это имело как положительную, так и отрицательную сторону.) Символисты сразу восстановили свободу слова, сделали слово свободным. То же они перенесли на ритмы, метры и жанры, вообще на форму.

Появились малые формы. Одним из замечательнейших представителей малой формы является Метерлинк. Он создал миниатюрные драмы, построенные не столько на коллизии, сколько на символическом соотношении рядов и их противопоставлении<sup>101</sup>. То же замечается и в прозе. Конечно, говоря о косвенных достижениях символизма, нужно сказать, что многое сделали в этом отношении декаденты. Но у декадентов все новшества были направлены на эффект, на скандал; это были новшества ради новшеств, что никогда не прививается. У символистов же новшества нашли глубокие основания; они знали, что делают. Таков французский символизм и его эстетическая сторона.

### *Немецкий символизм*

В Германии символизм принял несколько другую форму, чем во Франции. Главные представители его — Стефан Георге, Райнер Мария Рильке, Рихард Демель и Гуго фон Гофмансталь.

Стефан Георге — одна из крупнейших культурных фигур современной Германии. В своем творчестве он типичный немец: эстетизм смешал с мировоззрением. Мировоззрение его очень туманно, но во всяком случае он символист второго типа: требует, чтобы символ осуществлялся во всех областях жизни, мысли и творчества.

В области языка и жанра Георге сделал также очень много. В немецком языке существительное всегда пишется с большой буквы, что создает известную окаменелость. Георге же считает, что грани между вещами не должно быть, что вещи должны проникать друг в друга. Поэтому он решил отказаться от правила правописания существительных и от ряда других грамматических правил. Талант Георге чрезвычайно велик, его новшества даны в очень продуманной форме и поэтому укоренились. Из Георге вышли современные экспрессионисты<sup>102</sup>.

Для Рильке характерно стремление к иррациональному символизму. Поэтому он вернулся к средним векам и к Данте. Он гораздо сдержаннее Георге, но поэтические методы, мировоззрение, иррациональность делают его представителем символизма.

Рихард Демель — другая разновидность немецкого символизма. Это уже поэт ницшеанского типа.

Гофмансталь обновил старые формы и создал новые.

Вот это — наиболее крупные немецкие символисты.

Нужно сказать, что в Германии Ницше играл гораздо меньшую роль, чем во Франции и в России. В России символизм сразу

связал себя с Ницше. Влияние Георге очень слабо. Он оказал некоторое влияние лишь на Вяч. Иванова. И только в самое последнее время немецкое влияние опять возрождается.

### *Русский символизм*

Эпоха, когда впервые появились новые веянья в России — это вторая половина 80-х годов. Возникают два новых течения: символизм и марксизм. В марксизме выступало на первый план широкое приятие явлений культуры, даже таких, как духи, крахмальное белье, кабачки и т. п. Потом он ассимилировался, смешался с народничеством, тогда как вначале всецело отрицал его. В это время особо поражал в марксизме его глубокий оптимизм, который он внес, главным образом, в экономический механизм. Всему плохому марксисты просто радовались. Терпят голод, нищету, порабощение — очень хорошо: это способствует рождению пролетариата. Оптимизм марксистов сокрушал аскетизм народников. Представителем таких марксистов теперь является их младший современник — Луначарский<sup>103</sup>. От современных марксистов он далек, и правительство вполне право, что недоверчиво к нему относится.

Сначала пути марксистов и символистов были общими, и, странный оптический обман, их тогда не различали.

Первыми поэтами-символистами были Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Вячеслав Иванов и Андрей Белый<sup>104</sup>.

## ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Брюсов — первый из русских символистов — стремился провести резкий разрыв со старой поэзией.

### ПОЭТИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ

«*Русские символисты*». В этих первых своих сборниках Брюсов прежде всего шел на общественный скандал и действительно произвел большой фурор. При своем небольшом художественном значении эти сборники все же пробудили внимание русской мысли к западноевропейской поэзии. Брюсова бранили, но говорили: «Посмотрим, что это за Бодлер, о котором говорит этот дурак», — и раскрывали книгу.

«*Chefs d'Œuvre*» («*Шедевры*»). Этот сборник, появившийся за «Русскими символистами», тоже был рассчитан на скандал. Конечно, этот шедевр был слаб, но своей цели достиг: он

снова вызвал скандал и обратил внимание публики на западноевропейскую мысль. После выхода этого сборника в свет все журналы перед Брюсовым закрылись, и ему пришлось самому издавать свои книги. Впоследствии Брюсов считал это обстоятельство благотворным для себя: это избавило его от необходимости идти на компромиссы. Бальмонт выкидывал свои скандалы почище Брюсова, но это было тогда, когда символизм укрепил себя, и он знал, что скандала ждут, что скандалу будут аплодировать.

«*Me eum esse*». («Вот — это я» — слова Цезаря). Этот сборник был также рассчитан на скандал и также слаб. Но в нем уже начал отчетливо проявляться основной характер творчества Брюсова. Если раньше он колебался между эмоционально-лирическим Верленом и пластическим Бодлером, который был в большой мере парнасцем, то теперь Брюсову подсказывает чутье, что он ближе к классицизму, и он становится учеником «Парнаса». После издания «*Me eum esse*» Брюсова начинают печатать журналы. Его новый стиль не был столь резким и пришелся по зубам критикам.

«*Tertia Vigilia*» («Третья стража»). «*Urbi et Orbi*» («Городу и миру»). «*Stephanos*» («Венок»). «Зеркало теней». «Семь цветов радуги». В этих сборниках — произведения с глубоким художественным и поэтическим значением. В них Брюсов овладел своим, пластическим стилем. Но важно выяснить разницу между пластиками XVIII и первой половины XIX в.в. и парнасцами. Ясно, что между пластикой и образностью парнасцев и, тем более, пластического символизма и пластикой Пушкина и его современников — большая разница. Обычно указывалось, что Брюсов возобновитель Пушкина, но это, конечно, не так. Основным отличием Брюсова от классиков старого типа является любовь к оксюмору. Его образы сами по себе пластичны, но они не представляют целостной единой группы, а даются в двух планах. При этом резкие пластические грани взаимно стираются, проникают друг в друга, незаметными нюансами одна переходит в другую. Каждый план сам по себе пластичен, но от одного к другому мы переходим скачком. У Пушкина в единой действительности все уместается, все стянуто в единый план. В конце произведения создается единая, целостная картина, которая уместается в едином пространстве и охватывается единым взором. У Брюсова последний синтез — эмоциональный, а в слабых стихотворениях (в ранних и, как это ни странно, в самых поздних) различные планы объединяет логическая мысль.

Перенесение синтеза пластических образов в эмоциональный план характерно и для парнасцев. В «Цветах зла» Бодлера ясное море изображено пластически, но в конце стихотворения оказывается, что имелась в виду музыка; тем самым море утрачивает пластичность. В другом стихотворении ряд пространственно громадных пластических картин сводится к шевелюре. Пластическое их созерцание привело бы к нелепости, к пространственной непропорциональности: шевелюра вместила бы пространства. Пластически разработанные пространства разбиваются: они вмещаются в шевелюре. Таким образом, законченная реалистическая картина оказывается ничем иным, как выражением душевного состояния, классический образ оказывается перенесенным в сферу душевную, эмоциональную. В этом общность Бодлера и Брюсова.

Характерна для стихотворений Брюсова особая значимость последней строфы. Конечно, художественную ценность имеет и каждая строфа, но, если устранить конец, потеря будет слишком велика. Отсюда стихотворение приобретает особую нервность, которая требует более быстрого чтения. Быстрое чтение предполагает и характерный для Брюсова переход одного плана стихотворения в другой.

Присуще Брюсову и пристрастие к чувственным образам. Это есть и у классиков, но у них не переходит границы. У Брюсова же стремление к грубочувственным образам очень ярко выражено. Их эмоциональность тоже нарушает пластичность стихотворения.

Таковы основные формальные особенности поэзии Брюсова.

Основные темы поэзии Брюсова:

Темы всеприятия, радости жизни. Нет добра и зла: радость и в позоре, радость и в смерти. Все нужно принять.

Тема эроса. В ней два полюса: грубая страсть и нежная влюбленность. Промежуточных звеньев Брюсов не знает.

Тема добровольной разлуки, тема Энея и Дидоны. Рай покидается для работы, измена — для созидания.

Тема наркоза, состояние опьянения.

Тема труда, которая занимает очень большое место в поэзии Брюсова.

*Сборники, написанные в преддверии Октябрьской революции.* Эти сборники показательны тем, что в них Брюсов ставит чисто технические задачи. Для них характерна попытка создать не новую форму, а лишь внутри старого принципа создать новые комбинации<sup>105</sup>.

*Поэзия Брюсова после Октябрьской революции.* В это время в творчестве Брюсова замечается большой

сдвиг. Наибольшее влияние на него стали оказывать Эмиль Верхарн и футуристы.

Верхарн стремился не только разрушить старую форму, но и уничтожить грань между поэзией и прозой и создать рубленый стих. У него отсутствует правильное распределение звукового материала, нет определенного размера и ритма в строке. По жанру — преобладает полупоэма, полулирика неопределенного типа. Любит он употреблять нарочито грубые эпитеты и метафоры. Тематика Верхарна — город и противопоставление города деревне, хотя последняя у него отступает на задний план. По идеологии он — социалист<sup>106</sup>.

Брюсов всегда был большим поклонником Верхарна, но большого влияния в раннем творчестве тот не оказал. После Октябрьской революции Брюсов вспомнил Верхарна; и здесь его влияние велико.

В это время Брюсов сближается с футуристами, главным образом, с Маяковским. Футуризм впервые появился в Италии. Отцом его был Маринетти. Маринетти свою теорию основывал на отставании поэзии от современной жизни. Поэзия плетется в хвосте, не подготовлена к действительности и должна ее догнать. Маринетти ввел новое лишь в тематику. Французские и русские футуристы выработали новую форму: отказ от определенной законченности. В жизни законченности нет, поэтому ее не должно быть и в поэзии. Современная жизнь не укладывается в единую тему. Единство жизни строится на чем-то ином. Раз устойчивых сюжетов в жизни нет, сюжеты поэзии, которые базируются на устойчивости, не заслуживают критики. Тот же принцип футуристы перенесли на постановку героя. В старой поэзии характер един, и герой дотаскивает его до самой смерти. Но искание единства как в теме, так и в характере, неверно. Единство произведения, как и действительности, должно заключаться в чем-то ином. Но когда с этой точки зрения футуристы подошли к художественному произведению, то старое единство заменить новым они не смогли. Так что они представили только отрицательную работу. Это — средний футуризм. Поздние футуристы во главе с Маяковским нашли нечто положительное. По их мнению, художественное произведение внутри себя не должно быть едино, как это делали раньше, но оно едино тем, что является куском экономической действительности. Поэтому Маяковский пришел к плакатам. Единство плаката заключается в том событии, которое он выражает. Конечно, Маяковский не хочет сказать, что поэзия навсегда останется плакатной. Поэзия должна

теперь учиться на плакатах, а потом она придет к другим формам творчества.

Брюсов воспользовался достижениями футуризма, но сделал это с большим тактом. Вообще Брюсов брал у футуристов, главным образом, не форму, а лишь тематику. Последние стихи Брюсова показывают, что он стоял на пороге какой-то новой дороги, но прийти к новому ему не удалось из-за безвременной кончины<sup>107</sup>. Он стал лишь комбинировать свою старую манеру с новыми влияниями. Получился сплав из старых элементов его творчества, футуризма плюс советско-большевистских тем. Возможно, что Брюсов и пришел бы к новым формам творчества, но этого не случилось.

## ПОЭМЫ

*«Конь блед»*. Поэма построена на оксюмороне. С одной стороны, сугубо реалистическая атмосфера большого города, с другой — появление библейского откровения: коня бледа, символа смерти. Впечатление, которое производит появление коня бледа — ужас и потерянности. Радость он вызывает лишь в двух деклассированных лицах: безумном и проститутке.

*«Путник»*. Здесь основой является опять противопоставление двух планов. В образе героини — дочери [мельника] на первый план выступает игнорирование действительности и ее мечта, которую она выливает на голову путнику. Так что тема контраста в поэме остается та же<sup>108</sup>.

*«Исполненное обещание»*. Эта поэма посвящена Жуковскому и стилизует его поэзию. Хотя здесь есть некоторая контрастность, но нет, как и у Жуковского, символического противопоставления двух планов, нет непримиренности. Все вмещается в одну действительность.

## ПЬЕСЫ

*«Алтарь победы»*. Здесь изображена эпоха падения Римской империи. Увлечение эпохами разложения и упадка характерно для позднего романтизма и декаданса. И здесь Брюсов отдал дань своему времени.

В центре исторических событий стоит индивидуальность. Вся история становится частным делом частных людей. Героизм — не в служении истории, не в подчинении личности задачам истории, а,

наоборот, всё и вся в истории становится игролищем в руках отдельных людей. Этап исторический становится этапом биографическим. Эпохи, которые делаются страстями человека, всегда интересовали Брюсова. Он видел в них радость жизни, радость творчества.

## ПРОЗА

«*Огненный ангел*». Здесь изображена эпоха реформации. Герой, с одной стороны, примыкает к средним векам, с другой — стоит на пороге новой жизни. Поэтому он не имеет критериев для распознавания истины, для различения добра и зла. В средневековье ему трудно понять, где одержимость духом святым, где — дьяволом. Его позиция между богом и дьяволом зыбка. В эпохе Возрождения он не знает разграничения между научным познанием природы и магией. Как потеряна грань между богом и дьяволом, так потеряно различие между наукой и магией.

Брюсов основательно изучил изображаемую эпоху, и произведение производит громадное впечатление. Оно художественно и в то же время представляет большой культурно-исторический интерес. В пору его создания Брюсов был совершенно увлечен спиритизмом и сам не хотел и не умел различать природу с точки зрения магии и науки. Поэтому назвать «Огненный ангел» стилизацией отнюдь нельзя.

«*Земная ось*». Основная тема этого сборника — два мира, врывающиеся друг в друга. Зыбкой грани между двумя планами жизни, которые переплескиваются между собой, Брюсов пытается придать психологическую окраску. Но тем не менее соотношение мира действительности с миром мечты достигает самого фантастического значения.

Каждая новелла построена так, что разгадывается только в конце. Конец разрешает отдельные части, сами по себе незаконченные.

Что касается языка, то Брюсов здесь не новатор. Он не позволяет себе ни одного слова, которого не позволили бы себе классики. Эта сдержанность, консерватизм языка поразили критиков, но консерватором в прозе Брюсов остался неизменным.

В смысле оригинальности Брюсов здесь является хорошим, талантливым учеником Анри де Ренье и еще в некотором роде Эдгара По.



«Ночи и дни». Здесь намечается переход Брюсова к реалистичности. Основная тема этого сборника новелл — неумение некоторых людей, несмотря на все попытки, справиться с действительностью<sup>109</sup>.

Центральную половину сборника занимает дневник женщины под названием «Пустоцвет». В «Пустоцвете» тема дана в двух направлениях: действительности и мечты. Большой грани между преступным и должным нет, потому что нет грани между реальностью и мечтой. Как видно, здесь имеется связь с «Земной осью». Но там Брюсова интересует только художественный эффект, здесь же попытка обрести реальность.

Теперь Брюсов уже не символический нувелист: он переходит к линии Тургенева и Толстого до кризиса. Во Франции путь Флобера и Мопассана изжил себя и вполне последовательно перешел к символической новелле. В России же этот путь не был закончен, и Брюсов в «Ночах и днях» возвращается к прерванной реалистической традиции. Этот возврат к старому поразил критику.

Поразила критику и вторая не вполне художественная сторона книги — некоторое трезвое морализирование. Все для Брюсова предстало в новом, трезвом, социальном облачении.

## СОЦИАЛИЗМ БРЮСОВА

Последний период творчества Брюсова ознаменован возвратом к реализму и трезвому социальному обличению. Это поразило критиков, но нас не должно удивлять. Эти черты есть и у Верхарна, оказавшего такое большое влияние на Брюсова. Таким образом, социальные уклоны были близки Брюсову, прорывы их существовали и раньше. Но если вначале взял верх символизм, то потом одолело течение Верхарна, которого Брюсов признавал всегда. Так что особенно удивляться тут нечему.

Нужно сказать, что и в плане биографии Брюсова имеется сходное положение. Он был сыном купца, и у него самого было очень верное чутье ко всему реальному. Несмотря на то, что, по словам Андрея Белого, Брюсов производил такое впечатление, как будто только что пришел с шабаша ведьм и опять туда собирается<sup>110</sup>, он между тем отлично делал свои чисто реалистические дела. Эти черты, вообще присущие Брюсову, сначала были оттеснены духом времени, но, когда дух времени изменился, изменился и он. Его современники чувствовали себя совершенно чуждыми окружающей действительности. Один Брюсов почувствовал себя дома.

И это не случайно: он и биографически, и в плане художественном обладал возможностью подойти к новому и принять его.

## БАЛЬМОНТ

Бальмонт — соратник Брюсова в насаждении новой поэзии.

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ

С точки зрения влияний для Бальмонта характерна английская ориентация, хотя он знал и французскую поэзию, из которой наибольшее влияние на него оказал Верлен. Из английских влияний во главе стоят не современники Бальмонта, а ранние романтики. Первое место среди них занимает Шелли. В свое время Шелли для русской литературы прошел незамеченным. Он был обойден и совершенно не понят. Лишь Бальмонт его впервые открыл, и Шелли стал его первым учителем.

Оказала влияние на Бальмонта и другая эпоха — эпоха Шекспира во главе с Марло. Главное произведение Марло — «Фауст». В основу его Марло положил средневековую легенду, но дал этой теме совершенно новую и своеобразную разработку. Аморализм Бальмонта нужно искать в очень своеобразном и несколько затупеванном аморализме Марло.

Из поэтов более позднего времени на Бальмонта оказали влияние Китс и [Теннисон], теперь почти неизвестные. Наконец, большое влияние оказала школа прерафаэлитов<sup>111</sup>. Крупнейшим поэтом и живописцем этой школы является Данте Габриел Россетти.

Некоторое влияние на Бальмонта оказал и американский поэт Эдгар По.

Что касается влияния русских поэтов, то Бальмонт среди них предшественников не имел. Приходится указать лишь на общность некоторых тем с Надсоном, который очень плох во всех отношениях. Некоторая косвенная связь имеется и с Жуковским.

«Под северным небом». Этот сборник очень меланхолический. Тема в нем в сущности одна: говоря пошло, разочарование. Бальмонт противопоставляет действительности мечту о прекрасной женщине. Дано это в очень примитивном плане. Но поражает в этом сборнике легкое, оригинальное владение формой. Поэт своей формы не создал, но той, которой владеет, он владеет идеально: его не боится слово. Правда, у Бальмонта еще нет своего метода, но уже заметно желание разрушить старый канон. Здесь

он сблизился с Брюсовым. Вначале Бальмонт был соратником Брюсова, умеренным и мудрым, но потом их роли переменялись.

«Будем как солнце». «Горящие здания». По форме Бальмонт в этих сборниках не пластик, а музыкальный лирик. Он ставит себя очень высоко, и действительно формально он вносит в поэзию нечто новое. Лучше всего его характеризует его же стихотворение «Я — изысканность русской медлительной речи ...» Он не говорит об изысканности темы, а только об изысканности речи.

Замечательной особенностью поэзии Бальмонта является прежде всего новый звуковой состав, новая внутренняя и кольцевая рифма. И снова здесь можно привести те же слова поэта, сказанные им о себе: изысканность, новизна, звуковое богатство. Он любит рифмовать странные, изысканные слова, изысканные имена, приберегая их к концу, тогда как классики в серьезной, строгой поэзии этого избегали. Внутренняя рифма у него также изысканна. Обилие внутренних рифм очень утяжеляет стих.

Характерно для поэзии Бальмонта обилие аллитераций. И у классиков имеются аллитерации, но у них преобладает звукоподражательная аллитерация; она исполняет служебную роль, помогает выявить характер предмета или просто упорядочивает стих. Бальмонт же аллитерацию строит для эмоционального впечатления. Если у классиков она создает легкость, блеск, то у Бальмонта, наоборот, утяжеляет стих. Это дает возможность некоторым критикам считать его манеру новой. Но дело в том, что то, что раньше было скрыто, он вынес вовне.

То же, что в звуковую сторону стиха, Бальмонт внес в его метр и ритм. Здесь он скорее приближается к Жуковскому. Ритм у Бальмонта играет первенствующую роль, тогда как метр очень выбок.

Характерной особенностью поэзии Бальмонта является чрезвычайное богатство строф. Здесь он воспользовался английской стилистикой, которую до него не знали. Бальмонт первый ввел в русскую поэзию все своеобразие английской строфики.

Итак, разработка слова в поэзии Бальмонта очень развита. И, конечно, чем более разработана внешняя сторона слова, тем менее выступает его логический смысл. Предметный смысл слова наименее затемнен, наиболее ясен тогда, когда звук несет только служебную роль. Когда мы чувствуем, что все внимание направлено на внешнюю сторону слова, его смысл бледнеет, но при этом очень углубляется эмоциональная сторона. И классики не избегали звуковых комбинаций, но делали это так, что при художественном

восприятию стихов мы не замечаем их механизма. То, что у Пушкина отступает за порог сознания, у Бальмонта сразу бросается в глаза, выступает на первый план. Для классиков характерна известная мудрая осторожность. У Бальмонта за звоном стиха может пройти все, что угодно, потому что в чистом виде тема не выделяется. Остается лишь какая-то пряность, аромат, отражение темы, но не мысль. Тема как бы погружается в звучание и потому не ощущается. Только при прозаическом чтении мы можем понять стихи Бальмонта, в поэтическом восприятии их тема остается только как приправа. Поэтому поэзия Бальмонта создает звуковые впечатления и ничего больше.

Какие же темы из этого звучания все же можно выделить?

а) Тему всеприятия, которое воплощает солнце. И у Пушкина мы находим символ солнца. Но там солнце тяготеет к свету, к разуму, там оно прежде всего просветление. У Бальмонта солнце — сила, и если касаться стороны физической, то сила тепла, жара. Для него солнце не осмысляет мир, как для Пушкина, а, наоборот, скорее это темная, стихийная сила, сон, который кормит призраки. Солнце становится почти иллюзорным.

б) Тему яркого, могучего разрушения всех ценностей культуры. Об этом говорит и заглавие сборника — «Горящие здания». Здесь восторг сгорания, разрушения, гибели. Но эти крайне рискованные признания совершенно не шокировали публику, потому что они умирают в звуках, в эмоциях и остаются лишь как пряность, как приправа к звону и не замечаются.

с) Тему измены как стремления к вечному изменению, к вечному хождению и уходу. Эта тема имеет место и у Брюсова. Но Брюсов покидает рай для работы, созидания; изменять нужно, но для того, чтобы идти дальше, идти к новому, к лучшему. У Бальмонта измена лишь для радости, измена для измены.

д) Тему внутреннего скитальчества, неисчерпаемости внутреннего мира по сравнению с внешним. Пафос открывания духовных земель красной нитью проходит через весь декаданс. Но у Бальмонта лишь голый пафос самого открывания. Каждое его стихотворение содержит тему открывания нового, но в то же время ни одно из них не остается завершенным. Поэтому на вопрос, что он воспевает, можно ответить лишь самыми общими местами, догадываясь по заглавиям.

«Только любовь». Для этого сборника характерны те же формальные особенности, что и для предыдущих, но стало меньше изысканности, меньше бальмонтонности. Вообще это — самый тихий, самый мягкий сборник Бальмонта.

Основной темой этого сборника является, как показывает и заглавие, любовь, преображающая весь состав внешнего мира. Страсть просто слепа к внешнему миру, влюбленность его вуалирует, любовь преображает. Для Бальмонта любовь не определяет объекта любви: образ возлюбленной он и не пытается и не хочет создать. Ему важно, что он чувствует, когда любит. Взгляд на любовь как на особое восприятие мира характерен для английской лирики в отличие от немецкой, французской, итальянской. Под ее влиянием и у Жуковского в любовных стихах на первый план выступает пейзаж, разработанный сентиментально. Но, тогда как у Жуковского пейзаж меланхолический, насыщенный глубокими, высокими мыслями, у Бальмонта лишь любовная песня пейзажа.

«Птицы в воздухе». «Фейные сказки». Бальмонт считал, что слово наделено магической силой. Но магические силы слова лежат не в его логизированном значении, не в контексте современной культуры, а в формальной, звуковой стороне. Это утверждение не научно ни с какой стороны, но прекрасно выражает суть поэзии Бальмонта.

Бальмонт утверждал, что для того, чтобы обновить слово классической поэзии, нужно обратиться именно к его звуковой стороне. Отсюда он последовательно перешел к обрядовой форме, к мифу. Миф не есть отражение мира, а его переоформление. Мифотворчество — не попытка понять, познать мир, не как бы несовершенная наука. Миф ставит себе совершенно другие задачи: преображение мира. Магичность, мифичность слова для Бальмонта заключалась в его эмоционально-звуковой стороне.

В своих последних сборниках Бальмонт отошел от магичности, но с художественной точки зрения пережил большое оскудение. Это объясняется тем, что в звуковой стороне слова есть границы, и в этом смысле, употребляя пошлое слово, исписаться очень легко. Так и случилось с Бальмонтом. Бальмонтизм в его стихах перестала ощущаться, но стремление к обновлению, характерное для его последних сборников, ни к чему не привело.

Что касается тем, то ранние темы стали отступать перед пьестетными, но, конечно, и это не смогло спасти поэзию Бальмонта от оскудения.

## СОЛОГУБ

Сологуб занимает в литературе особое место.

## Н О В Е Л Л Ы

Новеллы Сологуба типично символистские, но они очень своеобразны. У Брюсова почти стерлось отличие от новелл, существующих до него, и он как бы возвращается на старый путь. У Сологуба этого возврата не случилось.

Основная особенность новелл Сологуба — ведение повествования в двух планах. В старых новеллах все события вмещаются в единую, целостную, компактную действительность. В действительности сводятся концы с концами, и лишь иногда остается лирическое впечатление от другого плана, как, например, в «Черном монахе» Чехова. Даже Брюсов всегда оставляет лазейку для реалистической мотивировки. У Сологуба же двойственность обнаруживается везде, единый план не устанавливается. Но второй план не врывается в действительность как экстравагантность, а дается в виде мелкой, ничтожной подробности. Наличием необычного в обычной детали новеллы Сологуба по существу сближаются с «Петербургскими повестями» Гоголя и не только по формальным особенностям, но и самому духу своему, хотя и даются в символическом контексте.

Характерен язык Сологуба. У Брюсова язык односоставный: это — обыкновенный культурный модернизированный язык. У Сологуба же, с одной стороны, вполне модернизированный язык, с другой — народно-сказочный, даже мифологический. Эти два языковых элемента ему одинаково хорошо знакомы. Как известно, Сологуб происходит из простой семьи; он — сын дворника и кухарки, но потом модернизировался. Смещением языка он усилил свою основную тематическую установку — двупланность бытия. И здесь ему удастся достичь большой силы.

По форме новеллы Сологуба невелики. Фабула их нечетка. Единство рассказа создается не фабулой, а чем-то побочным, какою-нибудь деталью, занимающей, с точки зрения самой фабулы, ничтожное место. Ввиду неопределенности фабулы Сологуб очень часто в маленькую форму вмещает всю жизнь героя. И здесь, конечно, он близок к французским символистам. Так у Анри де Ренье фабула отступает на задний план; центр тяжести передвинут в побочные, с точки зрения фабулы, моменты<sup>112</sup>.

Еще одной особенностью новелл Сологуба является их лиричность. Это — не психология, а чистая лирика, и лирический элемент в них очень силен.

Момент рассказа в новеллах отступает на задний план перед исповеданием. Их как будто никто не рассказывает, а они создаются как-то иначе.

Таковы основные формальные моменты новелл Сологуба.

Основная тема новелл — неумение справиться с действительностью и отсюда поиски ее суррогата<sup>113</sup>. Иногда в поздних своих произведениях Сологуб пытается подчеркнуть положительную сторону мечты, но в ранних новеллах она носит отрицательный характер.

### « МЕЛКИЙ БЕС »

«Мелкий бес» — по форме роман. Необходимая принадлежность всякого романа — исчерпанность жизни героя в социальной действительности. Романист может взять лишь некоторые аспекты, но представить их так, чтобы по ним можно было определить характер общества в целом. В этом смысле «Мелкий бес» — вполне роман.

Отличительная особенность «Мелкого беса» — сходство с Гоголем и в форме, и в архитектонике, и в стиле. Вообще Гоголь и Достоевский определили весь роман нового времени<sup>114</sup>.

Центр тяжести характеристики героев «Мелкого беса» лежит в мелочах и деталях жизни. Это чрезвычайное внимание к вещам и мелким подробностям есть и чисто гоголевская черта. И Сологуб, и Гоголь эло ищут не в крупных проявлениях, а в мелочах. Недотыкомка, нежить и нечисть — образы точной и полной аналогии с чертом-путаником. И нужно сказать, что то, что у Гоголя было полусознательно, у Сологуба принимает вполне явный, мифический образ. Тема мифологизации пошлости, стремление изобразить даже пошлую, грубую природу, понять пошлость как что-то чисто природное выступает у Сологуба уже на первый план.

Фабулы в «Мелком бесе», как и в «Мертвых душах», нет. Роман начинается с искания места инспектора Передоновым. Стремление к повышению в должности рождает подозрительность, и отсюда — развитие сплетни. На почве крайнего ничтожества возникает боязнь вытеснения из жизни. Все это связывается с образом полумифической княгини и сомнениями, жениться ли на Варваре. Действие романа построено на искании невесты Передоновым. Но последовательного развития, нарастания события, как и в «Мертвых душах», здесь нет. Нарастает только безумие Передонова<sup>115</sup>.

**Передонов.** Основой образа Передонова является его идеальное совпадение с самим собой; весь мир для него ограничивается только собой. Психоанализ такое влюбление в себя называет нарцисзмом. Нарцисс — мифологический юноша, который, увидев свое отражение в пруду, влюбился в себя. Но удовлетворить свою любовь по отношению к себе самому нельзя, и он бросается за своим отражением в воду. Такой фиксацией нарцисзма и является Передонов<sup>116</sup>.

«Я» Передонова — это прежде всего его телесное «я»: он любит поесть, похотлив. И Хлестаков любит поесть, но у него телесный нарцисзм отступает на задний план перед душевным нарцисзмом, проявляющимся в честолюбии. У Передонова нет даже интереса к честолюбивым замыслам: он не хочет, чтобы мир ему удивлялся. Это — такая влюбленность в себя, которая стремится душу сравнить с телом.

Когда интересы всей жизни стянуты к себе, весь мир забывают, умеют жить, не замечая ничего вокруг. Но так как окружающая действительность все же не может исчезнуть, не может не дать знать о себе, то она начинает преследовать. Отсюда возникает подозрительность, боязнь вытеснения. Все, что входит в круг восприятия Передонова, враждебно настроено к нему: он начинает бояться даже вещей. Если вещь не имеет непосредственного отношения к телу, если не нужна для грубого употребления, ее нужно портить, ломать. Весь мир становится для Передонова ненужным, прямо враждебным. Так, вся роскошь заката видится ему никчемной, наляпанной. Он хочет уничтожить весь мир, который ему не нужен, и в то же время боится этого враждебного ему мира.

Крайнее самодовление Передонова приводит к атрофии чувства реальности. Так кот становится чертом, учитель — [бараном]. В конце концов Передонов его и зарезал как [барана]: [барана] ведь нужно зарезать<sup>117</sup>. Благодаря самости он и боится, чтобы его [не] подменили. Телесная самовлюбленность Передонова позволила Сологубу воспринять его образ как нечто природное, найти в нем органические, телесные корни нарцисзма и сделать его образ мифологическим. С природой связаны все бредовые образы Передонова. Недотыкомка, нежить и нечисть — не выдумка: они взяты из фольклора. Пляска Передонова — пляска природная, вакхическая. Это — пляска без души, без мысли, пляска голого тела. Передонов не ничтожный человек: это — сама природа, стихийная, довлеющая себе. И она пошла и груба.

**Володин.** Для него также характерно физическое самодовление: что нужно — употребляю, что не нужно — уничтожаю. Но



самодовление ослаблено в нем лучшей ориентацией в действительности. Володин — сплошной эгоист, но свои обязанности чтит свято. Сологуб хочет сказать, что Передоновы все, но Передонов дошел до тупика, а все другие лишены чистой природности, лишены мифологичности. Они — подстриженная природа, подстриженные и подчищенные Передоновы.

**Хрипач.** Это тоже прилаженный к жизни Передонов. И для него не существует реальности, но он приспособился к ней путем компромисса. Хрипач смог осуществить реальную деятельность путем компромисса с реальностью.

**Варвара.** Ее очень хорошо символизирует ее наружность: безобразная голова на прекрасном теле — то есть тело без души. Тело без души — это вообще характеристика передоновщины. Варвара также никого не любит, но рядом с этим в ней живут хитрость и коварство. У Володиной и Хрипача приспособление пошло по социально-нормальному пути, она же приспособляется хитростью. Варвара — портниха и плохая портниха; устроиться она хочет замужеством с Передоновым. Это — злое приспособление к действительности. Передонов не злой и не добрый: он просто природен. Варвара же еще зла и хитра.

**Барышни Рутилковы.** В них на первый план выступает совершенно реалистическое желание во что бы то ни стало выйти замуж. И при этом они игнорируют такой серьезный момент, как любовь.

**Людмила.** Она также нарцисстична, и для нее нравственных преград нет. Но у нее нарцизм сублимирован. Она ведет модернизованную жизнь, но это — литературно-эстетическая сублимация передоновщины. Мечта Людмилы — построить на любовании телом, своим и чужим, всю свою жизнь. Сологубу присущ эротизм, и в этом его отличие от Гоголя. Пошлость у Сологуба всегда эротична, поэтому и всякая сублимация нарцизма приводит у него к эротизму.

**Социальная картина.** В картине города на первый план выступает отсутствие социального дела. Механизм частных отношений захватил общество. Все выполняют только механический циркуляр, внешний циркулярный порядок владеет всеми. Они так же невежественны и так же чужды общественным интересам, как и Передонов, но умеют приспособляться к действительности. Передонов кость от кости, плоть от плоти их, но, тогда как у него нарцизм доведен до предела, все они владеют мудрой осторожностью. Доносами занимаются все, донос считается важной функцией общественной жизни, но Передонов и здесь перебор-

цил. То же можно сказать об отношениях родителей и детей, учителей и учеников. Под передоновищину можно подвести всю жизнь города. Особенно явственно это звучит в конце романа: Передонов так близок всему обществу, что должен стать важным лицом. Но, тогда как Передонов дошел до тупика, они отошли от чистой природности, отошли от мифа. Город — подстриженная природа, подстриженный миф. Мифологизация городской пошлости, понимание пошлости как природного начала — вот социальная картина города<sup>118</sup>.

*Природа.* Обычно в литературе природа — начало освежающее или, более того, начало примиряющее, мистическое. Несет она и функцию лирического аккомпанемента. У Сологуба же природа — гуща человеческой жизни, природа мифологична. И миф этот не радостный, а очень тяжелый, более того — ужасный.

### «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА»

Сологуб не знает в реальной действительности ничего, что можно было бы противопоставить передоновищине, внешнему обездушенному циркуляру и журнальной сплетне. Мир действительности есть для него мир Передонова, есть недотыкомка серая. Силой для выхода является мечта. В понимании мечты Сологуб романтик. Но концепцию мечты у романтиков он пересматривает и отходит от нее.

И Сологуб, и романтики наделяют мечту особой силой, магией. Но имеются между ними и различия. В противоположность романтикам мечта у Сологуба обоснована сексуально, а сексуальность примирить с действительностью нельзя. Сексуальное всегда враждебно реальности, сексуален лишь хаос. Спасти может только компромисс.

Сближает Сологуба с романтиками и социально-политический утопизм мечты. Но романтики для утопии нашли реальный выход: пути церкви, которые они связали с патриархальным, реакционно понятым государством. У Сологуба мечта не находит реального эквивалента. Обычные пути для него заказаны, он не имеет с ними ничего общего. Поэтому он мечтает о некотором царстве, тридевятом государстве.

Сологуб и теперь продолжает строить свои утопии, хочет создать нечто космическое. К Октябрьской революции он отнесся так неодобрительно потому, что увидел в ней что-то маленькое. Для него есть лишь планетарные, астрологические пути. Обычно про-

тивопоставляют холодное небо теплой действительности. У Сологуба, наоборот, все любви связаны с астрологическим небом. Этим он как бы восстанавливает взгляды средних веков и даже углубляет их. Но и здесь замечается необычное перенесение симпатий. Он принимает не солярность, не солнце, а лишь несветящиеся планеты. Солнце слишком агрессивно: это — дракон, змей. Солнцу и звездам противопоставляются планеты, которые не имеют своего света.

Характерной особенностью мечты Сологуба, связанной с детьми, является ее дегеронизация. Обычно в мечтательный план вносятся героичность. В данный момент, когда человек — в крахмальном белье и пиджаке, он только в мечте может пережить заложенную предками воинственность, присущую им в диком состоянии. У Сологуба же обычный агрессивный мир мечты становится передоновощиной. Передоновощина агрессивна, мечта, наоборот, тиха и находит свое выражение в детях. Творимая легенда — это легенда о женской и детской любви, о тихих мальчиках, полумифических, полуживых, полумертвых.

С точки зрения стиля роман не закончен и закончен не может быть. Дело в том, что есть герои, которых завершить нельзя, потому что в них живет автор. Автор умрет, тогда и завершится жизнь героя. У романтиков круг бесконечных героев объясняется отсутствием условий, позволяющих автору чужими глазами смотреть на мир, быть вне героя. Передонов более далек Сологубу, и поэтому автор смог расстаться с героем и почти закончить роман. Но когда он сублимировал героя, он завершить его не мог<sup>119</sup>.

То же сказалось и в фабуле. Законченной фабулы в романе нет; есть лишь переброски, нервность, разбитость многих планов. И даже внутри отдельных планов — резкие переходы, незаконченность. Нужно сказать, что здесь есть много слабого, неудавшегося, особенно в сатирических местах. Сатира стремится высмеять основную сущность предмета. Когда от высмеивания предмет улегчается, возникает карикатура. Такими карикатурами и являются часто страницы романа. Они заставляют лишь улыбаться. Если бы произвели отбор, конденсацию материала, произведение бы только выиграло. Отдельные страницы, главным образом из первого тома — гениальны, но роман разжижен. Узел завязан и так и остался узлом. Но эти недостатки все же не умаляют достоинство романа в целом.

*Первая часть «Творимой легенды»*

По построению первая часть «Творимой легенды» представляет собой ряд моментов, фабулически между собой не связанных. Здесь нет органического остова, нет центрального события, которое определило бы все другие события как этапы. Так что о фабуле здесь говорить не приходится. Отношения между героями двусмысленные, не до конца определенные. Эта двусмысленность, недосказанность сознательные: они усиливают общее впечатление дупланности.

**Триродов.** Фамилия героя всегда как-то выражает его внутреннюю сущность. В фамилиях Триродов — Передонов — Сологуб проглядывает какое-то общее художественное, музыкальное лицо. Так что и Передонов и Триродов автобиографические фигуры. Но в Передонове автобиографичность далекая, в Триродове очень близкая.

Триродов — поэт и мыслитель. Такое сближение науки и поэзии, искусства и познания в одном лице символисты обычно противопоставляли трезвому сухарю-ученому. На первый план в Триродове выступает самодовление и связанный с ним уход из действительности. Самодовление, отсюда подозрительное отношение к миру и игнорирование реальности, роднит его с Передоновым. Но мотивация самодовления у них разная, и создается впечатление, что Триродов прав, хотя в сущности они близки. У Передонова самодовление телесное: он одинок, но это одинокий организм, одинокое тело. В «Творимой легенде» все герои одиноки, но одиноки их души. Здесь дан сдвиг нарцизма из сферы телесной в сферу душевно-духовную. Но и телесность в них не исчезла, поэтому не исчез и мифологизм, не исчезла и сексуализация. Телесно-сексуальный момент проникает всюду, но он лишь подкрепляет душевно-духовное одиночество. И здесь такое отношение к миру оправдано.

Всю работу Триродова определяет стремление все предметы, все встречи переработать в биографические подробности. Он отделяет в предмете его вещьность, реальность и отвергает их. Но другая сторона предмета получает для него особое значение, так как продвигается в сферу его душевно-духовной биографии. Такая сублимация нарцизма, известная влюбленность в себя, но не в тело свое, а в душу, стремление брать у вещей лишь то, что они дают для тебя, с точки зрения психоанализа необходима для всякого художника. Передонов ломает вещи, художник тоже портит вещи, но тем, что отбрасывает их реальную, объективную сторону, по-

глощает их. Требовать, чтобы поэт отказался от внесения каждого случайного предмета, каждой случайной встречи в свой внутренний план, нельзя. Способность каждую вещь всасывать в себя, по своему истолковывать, сближать с собою является основной в образе Триродова.

Тяготение Триродова к детям связано с неагрессивным характером его мечты. Сологуб понимает, что осуществить мечту его героя реальными путями нельзя, и для того, чтобы как-то художественно конкретизировать ее, он берет необычайных мальчиков. Жизнь тихих мальчиков — это мифология рая. Миф о рае занимает очень видное место в сознании человечества. Миф и легенду выдумать нельзя. В опыте каждого человека было райское состояние: это — жизнь в утробе матери; изгнание из рая — рождение. Сознание забыло эти моменты, но бессознательно они живут в нашей душе. Пребывание в материнском лоне, отделение от него вспоминаются интуитивно и воплощаются в легенды и мифы. Мифы создаются в те эпохи, когда в человеке наиболее сильна интуиция, темная телесно-душевная нащупь, а сознание еще понижено. Отсюда возникновение легенды о рае и живучесть этой легенды. Миф о рае живет и в современном социализме. Под маской научности и злободневной политической программы в нем спрятана мечта о рае. В этом интуитивном угадывании корней мифа, рождения мифа — гениальность Сологуба. В тихих мальчиках его интуиция пошла по верному пути. Мечту о рае он понял не как движение вперед; не как борьбу, а, наоборот, отодвинул ее назад, в детское состояние. Недаром эти тихие мальчики поставлены в положение между жизнью и смертью: ребенок до рождения жив и не жив. Это сумеречное состояние, где потребности не нужно удовлетворять борьбой, где между желанием и его удовлетворением нет грани. Жизнь тихих мальчиков — это глубокая картина рая, состояние абсолютной чистоты и тишины, которое знал и пережил человек<sup>120</sup>. Уход в тихий сад, где обитают эти не живущие, не умершие, не родившиеся мальчики, близок Триродову.

*Елисавета*. В ней замечается формальное сходство с Варварой: прекрасное тело и уродливая голова, т. е. тело без души. Но поскольку Триродов — не Передонов, постольку и Елисавета — не Варвара. В Елисавете так же, как и у Триродова, выступает стремление внутренне переработать реальность, вобрать реальность в себя. Но в женской душе это отражается более реалистично. У Сологуба, вопреки традиционному положению, героиня и герой сделаны из того же теста, но все же и у него героиня несколько доминирует: в ней заметен сдвиг в сторону более реаль-

ную. Елисавета более воплощена, для нее все же есть возможность пойти по реальному пути.

### *Вторая часть «Творимой легенды»*

Реальной связи с первой частью романа здесь нет. Фабула более отчетлива, но тоже оборвана. Завершить эту часть невозможно, потому что действие ведется в двух планах.

*Королева Ортруда.* Она также нарцисстична. На первый план в ней выступает отход из мира действительности в мир мечты.

*Принц Танкред.* Он донжуан. В каждом предмете любви он находит лишь суррогат любви, и поэтому удовлетворен быть не может. Донжуанизм для Сологуба — компромисс. С точки зрения психоанализа, первая любовь — это любовь к матери. Младенец любит мать чувственно, всем телом. Потом сознанием эта любовь оттесняется. Все дальнейшие любовные увлечения уже не имеют ничего общего с матерью; поэтому никогда и не удовлетворяют. Любовь к возлюбленным лишь прикрывает любовь к матери. Этим и объясняется стремление к измене. Но верный человек навсегда верен. Мать одна и возлюбленная должна быть одна. Донжуан ни одним объектом любви заменить мать не может. Поэтому он разветвляется, но это удовлетворения ему не приносит. Для Сологуба, которому так близок инфантильный образ, особенно оскорбительно поверхностное раздробление любви. Любовь едина, как и мать едина<sup>121</sup>.

*Социальная картина.* Здесь, как и в «Мелком бе-се», в основе компромиссное самодовление, умеющее приспосабливаться к действительности. Для Сологуба приспособление всегда отрицательно. Своим людям на земле он противопоставляет гостей земли, которые помнят другой мир, в котором когда-то жила их душа. Понимание социальной жизни как маскарада роднит Сологуба с Гете. Но Гете знал, что рядом с дурным есть возможность осуществить и нечто настоящее, реальное. Сологуб же социальной действительности противопоставляет мечту. Реальной связи между этими двумя мирами для него нет. Он считает, что на реальных путях ничего положительного быть не может: возможен лишь компромисс или мираж. Поэтому Сологуб всегда оставляет возможность для какого-то чуда. Таким образом, политической и социальной жизни он тоже противопоставляет мир мечты, воспоминание о былом рае. С точки зрения психоанализа, доверие к миру мечты имеет глубокие корни. В утробе матери между жела-

нием и воплощением желания разницы нет. Отсутствие разрыва между желанием и удовлетворением желания сохраняется в памяти и находит свое выражение в интуитивном творчестве, где древние душевные настроения сплошь на стороне мечты. Сила желанного мира представлялась лучшей, чем сила мира обычного. Эта вера во всемогущество мечты получила у Сологуба чрезвычайно яркое и глубокое выражение. Он перевел нас в мир, который в нас реально жив, но нашим сознанием не воспринимается.

### *Третья часть «Творимой легенды»*

Третья часть восстанавливает две первые части романа. Без нее они были бы разорваны.

**Социальная проблема.** В третьей части социальный момент расширен: Сологуб пытается развить его в мировом масштабе.

Событие, которое все определяет — это избрание Триродова в короли таинственных островов. Никаких оснований для его избрания не было. Самолюбие демократов задело то, что он поэт. Другие партии были враждебно настроены к кандидатам друг друга. Триродов же всем чужд и потому не возбуждает против себя никаких выпадов. Он для них никто и ничто и поэтому из всех кандидатов наиболее приемлем. Для Сологуба эта борьба партий представляет всю социальную жизнь. Последователи всякой партийной программы неизбежно вовлекаются в эту игру. И им Сологуб противопоставляет воззрения Триродова.

Триродов хочет на своем острове осуществить миф о рае. В мифе корни скрыты, потому что сознание боится, стыдится их. Миф стремится скрыть неприемлемое и сделать его приемлемым. Культура требует вытеснения, ей полезнее скрытость, тогда как идеи, мечты Триродова очень близки к корням, обнажены. Поэтому деятелем такой, как Триродов, никогда не будет и останется иллюзорным, пусть он и гениальный человек. Триродов стал королем, но только в романе Сологуба. Мы видели, что нарцисс, показанный с другой точки зрения, Передонов, оказался антисоциальным, а они близки. При всей своей глубине социальные воззрения Сологуба непродуктивны. Они не говорят о возможности социального и политического прогресса, что, конечно, не умаляет их художественного, философского значения. Для Сологуба единственная реальность — нарцисзм; он открыл его глубину и довел до конца, до дна.

Итак, из сферы социальной Сологуб все переносит в сферу самодовлеющего человека, самодовлеющего тела. Триродов к приспособлению не способен, он выше его и этим противостоит обществу. Здесь Сологуб подвел итог своим идеям: реального пути для своей мечты он не знает, поэтому оставляет возможность для какого-то чуда. В этом отношении Сологуб не стоит особняком: то же мы видим у Гоголя и Достоевского. Гоголь своих самодовлеющих героев низводил, не принимал. Они для него — не высшая реальная сила. Надежда на преобразование России основывалась на чуде<sup>122</sup>. У Достоевского Сологубу близка тема детей, золотой век сна Версилова. Правда, не нужно опускать и различие, но сходство есть, есть близость символики, которую нельзя объяснить случайностью. Близок Сологубу и рай фурьеристов из «Записок из подполья». В этих темах он осуществляет тесную преемственную связь со всей русской литературой. Темы о русском рае, о русской любви, о русской утопичности всегда, с точки зрения Западной Европы, детские. Детский — вот обычное определение всего русского. И в Обломове, и в Каратаеве именно в детскости есть общность с сологубовскими героями. Детскость вообще является общим тематическим моментом во всей русской литературе. Только у Пушкина этих тем нет и предчувствовать их нельзя. Поэтому Пушкин и наиболее европеец, хотя в то же время и наиболее русский.

## СТИХОТВОРЕНИЯ

Сологуб — лирик и чистый лирик, как и все символисты. По художественной манере он не близок ни Бальмонту, ни Брюсову, а стоит как бы между двумя пределами: образным и эмоциональным.

Круг символов у Сологуба ограничен. Первые символисты стремились каждое слово превратить в символ и широко ввести в поэзию. Сологуб не все слова вводит в поэзию, а лишь излюбленные, достойные, и в этом отношении он близок к классикам. Но резко отличает Сологуба от классиков язык. Язык у него не выдержан в одном плане: он соединяет слова, рожденные в поэтическом контексте современности, со словами из народной гущи. Вместе с тем он соединяет самые высокие символы с самыми низкими. В совмещении этих крайностей, в смеси языка самого изысканного, салонного с нарочито народным Сологуб близок к Александру Добролюбову. Добролюбов был сначала крайним декадентом, но



потом так же крайне ударился в религию, ушел в народ и там затерялся<sup>123</sup>. Полярность в узких, ограниченных пределах словаря создает особенность языка как Сологуба, так и Добролюбова.

Звуковая сторона стиха у Сологуба очень сложна, но, по сравнению с Бальмонтом, понижена, но главное — [не] все стороны слова привлечены к делу. Метрика его не богата, размеры не разнообразны. Все окрашивает тема. Ритм также приглушен под сурдинку; иначе не могло бы проявиться своеобразие темы. Так что о ритмическом богатстве здесь говорить не приходится.

Строфа у Сологуба также проста и мягка. Кубизма, скульптурности Брюсова в ней нет. Это — плавная, сплошная масса, как бы сделанная из ваты, что делает незаметным переход из одной грани в другую.

Рядом с этими чисто сологубовскими особенностями замечается стремление ввести в свою поэзию различные поэтические формы других эпох: рондо, секстины, триолеты. Это, очевидно, можно объяснить желанием оживить свою форму, но растворить их и ассимилировать, выйти из своей сферы Сологуб не может.

Отличает поэзию Сологуба и то, что это поэзия эпитета. Сологуб льнет к предмету; центр мастерства для него — отыскать эпитет. На первый план в его эпитете выступает эмоциональный момент. Но это не необузданная эмоциональность Бальмонта. У Бальмонта эпитет или бранит или восхваляет; у Сологуба — ласкает мягко, осторожно. Его эпитет очень близко подходит к субъекту, определяющее к определяемому.

Таковы основные формальные особенности поэзии Сологуба.

Темы лирики Сологуба комментируют темы его прозы. Основной мотив ее — открывание новых душевных земель, главным образом, изысканных, извращенных, аморальных. У Сологуба нет любви к греху, напротив, он очень тих, мечтателен. Но воспоминание о рае — это луч с неба, преломленный через реальную действительность, и потому оно греховно и нечисто. Порочное лучше сохраняет воспоминание о рае. Указывают на близость Сологуба к Достоевскому, приводят образ Сони — грешной и близкой к раю. Конечно, и Достоевский считал, что грех ближе к раю, чем индифферентность, но у него это стало религиозно-философской проблемой. У Сологуба на первый план выступает эмоциональный момент: в грехе он надуپывает весть о рае. Других путей для него нет. Единственный путь к раю — через промежуточные сферы человеческой жизни возврат к инфантильному. Воспоминанию о пережитом рае посвящены стихи к Ойле<sup>124</sup>.

Наиболее сильное и оригинальное выражение приняла в поэзии Сологуба мифологическая тема. У Бальмонта отношение к мифу внешнее и не заражает нас. Мы чувствуем, что это скорее эксперименты на фольклорные темы, чем поэзия. У Сологуба мы снова переживаем миф, он заражает нас. Мифологические образы — недотыкомку серую, солнце-дракона он не стилизует, а вводит в обычную действительность, не меняя при этом ни формы, ни языка. Между тем, Вяч. Иванову только путем напряженного стиля удастся создать впечатление мифа.

Во всех стихотворениях Сологуба сквозит жуть, страх перед мифологическими порождениями, более того — никчемность, недоразвитость, недоконченность. Тон, который все обвивает — это тон нудности. Так что мифологический мир перемещен в какую-то совершенно другую, необычную область. Это не высокий, значительный мир, а скорее плоть от плоти, кость от кости обычной действительности. И этой природной мифологеме противопоставляется мир мечты.

Есть у Сологуба и дионисийские стихотворения<sup>125</sup>, в которых преобладает полнота жизни, но они не типичны для него.

В эротической теме Сологуб близок Лермонтову. И у него возлюбленная не ясна, оставляет лишь след, догадку. У Пушкина, у Брюсова образ возлюбленной всегда конкретен, в любви нет ничего мистического. У Сологуба — недостижимость предмета любви: возлюбленная не будет встречена, возлюбленная не вернется, узнается лишь после смерти. Торжествующей любви у Сологуба нет.

К философской поэзии принадлежит лишь очень небольшая группа стихов. Стихи эти страдают прозаизмом, в них лишь отвлеченная тема, не овладевшая стихотворной формой. Так что при общей философичности чисто философских стихотворений у Сологуба почти нет.

Довольно видное место занимают стихи, посвященные детям, детским переживаниям. Тяготение к детям вообще характерно для Сологуба: в них ясна связь с инфантильным эротизмом.

Стихи на злободневные темы неудачны. Самое удачное из них написано по поводу процесса Бейлиса<sup>126</sup>. Социальные темы Сологубу не удаются.

Хороши стихи из темы обыденщины, обыденной жути.

В своих лучших стихах Сологуб достигает адекватности между темой и формой. Они составляют нечто целое, со своим вкусом, со своим ароматом<sup>127</sup>.

## МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ СОЛОГУБА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сологуб писатель чрезвычайно значительный, но школу создать не может. Он слишком интимен и своеобразен. На него очень легко создать пародию, и всякое подражание ему воспримется как пародия. Сологуб останется одиноким.

### ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Говоря о Вячеславе Иванове как о поэте, сразу приходится констатировать, что он одинок. Бальмонта, Брюсова определил французский, немецкий, английский символизм; Вяч. Иванов миновал все эти течения. Истоки его поэзии — античность, средние века и эпоха Возрождения. Ими он действительно овладел, и они оказали грандиозное влияние, определившее основные корни его творчества. У Брюсова античность тоже занимает большое место, но у него она преломилась через призму французской и английской поэзии. Эпоху Возрождения он также воспринял в своеобразном преломлении прерафаэлитов<sup>128</sup>. У Вяч. Иванова эти влияния непосредственны, и они создали ему особое положение. Он менее модернизован, в нем меньше отголосков современности, поэтому так трудно к нему подойти, поэтому его так мало знают, так мало понимают.

Как мыслитель и как личность Вяч. Иванов имел колоссальное значение. Теория символизма сложилась так или иначе под его влиянием. Все его современники — только поэты, он же был и учителем. Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути.

В символизме Вяч. Иванов усматривает два пути: идеалистический и реалистический. Первый путь получил свое начало в античности, где стремились наложить свою индивидуальную печать на все явления жизни. Второй путь, реалистический, идет из средневековья, где отстраняли себя, давали зазвучать вещи самой<sup>129</sup>. По первому пути пошли Брюсов, Бальмонт. Для них символ есть лишь слово; скрывается ли еще что-то за словом, им нет дела. Для них символ не выходит из плана языка. И новизна предметов внешнего мира зависит лишь от внутреннего состояния художника. По второму пути пошли Андрей Белый, Сологуб и сам Вяч. Иванов. Они стремятся к постижению сокровенной жизни сущего. Символ для них — не только слово, которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ

знаменует реальную сущность вещи. Конечно, и душа художника реальна, как и жизнь его, сколько бы она ни была капризна, но он хочет постигнуть истинную сущность явлений. Поэтому путь такого художника — это аскетический путь, в смысле подавления случайного в себе.

Таковы эстетические взгляды Вяч. Иванова. Ясно, что эти эстетические начала стали для него формами самого бытия. Здесь Вяч. Иванов усматривает три пути: путь восхождения, путь нисхождения и хаос — дионисийское начало. И он пытается доказать, что в зависимости от того, как автор относится к предмету, его можно отнести к одному из этих трех начал; все явления искусства подходят к одному из них<sup>130</sup>.

Восхождение — это гордость, жестокость, и не только к другим, но и к себе. И раз оно жестоко, оно страдально. Это трагический путь к высоте, разрыв с землей, гибель. Если восхождение не влечет за собой нисхождения, оно бесплодно, потому что — надмирно.

Нисхождение — это символ радуги, улыбки, любви к земле, сохранившей память о небе.

Свою теорию восхождения и нисхождения Вяч. Иванов применяет к художественному, творческому процессу. Для того, чтобы записать свои достижения при восхождении, нужно спуститься на землю. Нисхождение для художника — это подыскивание слова, средств выражения. Художники Возрождения, очень ценившие момент нисхождения, имели свой химический секрет для составления красок, которые они ценили не меньше, чем свой экстаз. Художник нисходит, и это нисхождение — прежде всего к существам, которые не восходили и находятся на низших ступенях сознания. Когда поэт ищет слово, оно нужно ему для того, чтобы перевести свои постижения на слова, понятные всем. Это — нисхождение к человеческой слабости других, нисхождение к никогда не восходившим. Поэтому нисхождение всегда человечно и демократично.

Третье начало — хаотическое или дионисийское. Это — разрыв личности, раздвоение, растрояние, расчленение и т. д. И при восхождении и нисхождении уничтожается личность, но этим уничтожением она лишь больше укрепляется. По словам Гете, если хочешь укрепить свою личность, уничтожь ее. Всякое переживание эстетического порядка исторгает дух из граней личного. Восторг восхождения утверждает сверхличное; нисхождение обращает дух к внеличному; хаотическое, которое раскрывается в психологической категории исступления — безлично. В хаосе

уничтожается личность не ради чего-нибудь: она распадается на лики. Поэтому хаос всегда многолик. Хаос, дионисийское начало и есть основа искусства. Так, актерство — это стремление разбить себя на много самостоятельных ликов. Это отметил уже Аристотель. Он говорил, что человек стремится к ценности, а в драме, наоборот, разбивает себя и свое единство, стремится к многим личностям, к многим жизням. Все три начала — хаос, восхождение, нисхождение — связаны между собой. Для того, чтобы творить, нужно родиться, нужно тело, а тело рождается из хаоса. Это — родимый хаос, исконное начало, многое, всё, всё что хотите. Чтобы из этого многого возникло нечто, нужно восхождение. Это путь трагического героя, который выходит из хора — хаоса — и гибнет. Его гибель есть завершение, кристаллизация. Наконец, создание искусства есть акт нисхождения. Итак, хаос — это материя, восхождение — восторг постижения, нисхождение — способность претворять данную вещь в сознании других, символ дара. Все три начала прекрасного проникновенно совместились в образе пенорожденной Афродиты: «Из пенящегося хаоса возникает, как вырастающий к небу мировой цветок, богиня — “Афрогения”, “Анадиомена”. Пучиной рожденная, подымается — и уже объедает небо — “Уrania”, “Астерия”. И, “златотронная”, уже к земле склонила милостивый лик; “улыбчивая”, близится легкою стопой к смертным... И влюбленный мир славословит, коленопреклоненный, божественное нисхождение “В с е н а р о д н о й” (Πάνδημος)»<sup>131</sup>.

## ФОРМАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ ВЯЧ. ИВАНОВА

Основной особенностью поэзии Вяч. Иванова является большая затрудненность. Это объясняется тем, что его образы-символы взяты не из жизни, а из контекста отошедших культур, преимущественно из античного мира, средних веков и эпохи Возрождения. Но глубокая связь основных символов и единый высокий стиль побеждают разнородность и позволяют наличие слов из различных культурных контекстов, лексически разнородные миры объединить в единство.

Творчество Вяч. Иванова не может идти по новым путям. Ни одной новой формы он не создал. Вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существующих до него форм. Но эта особенность, которая ставилась ему в вину, органически вытекает из сути

его поэзии. Новыми формами чревата лишь внутренняя речь, потому что она косноязычна. У Иванова же все идет по логическому пути. Через все звенья его символов можно провести графическую линию, настолько сильна их логическая связь. Если для поэтов обычно характерно психологическое и биографическое единство, то у Вяч. Иванова единство чисто систематическое. Все темы его поэзии представляют очень сложную единую систему. Его тематический мир так же един, отдельные моменты его тематики так же взаимно обусловлены, как в философском трактате. Благодаря такой силе мысли, силе проникновения, силе эрудиции подражать ему нельзя.

Особенность тематическая обусловила формальные особенности поэзии Вяч. Иванова.

Плоть слова, тело слова с его индивидуальностью и ароматом в его стихах не ощущается. Логическая мысль поглощает их. В этом отношении интимным поэтом его назвать нельзя. Он представляется нам чужеродным.

Звуковая техника у Вяч. Иванова очень значительна, но тем не менее она не является самостоятельным фактором эстетического впечатления. Звук у него не шумит и не звенит: он скрыт, остается за границами нашего восприятия. В этом отношении его поэзия немusыкальна. В стихах Вяч. Иванова нет ни одного случайного слова. Как и у всякого значительного поэта, в них — чрезвычайная полновесность смысловых и логических сил, крайне детализованных. Каждая деталь смысла взвешена, поэтому нет в них и больших грубых мазков мысли, как у Бальмонта. При очень большой смысловой насыщенности звучание воспринималось бы как пародия.

Характерно для Вяч. Иванова обилие метафор. Метафора его резко отличается от блоковской. У Блока метафора интимна; она приобретает смысл и значение только в данной, единой жизненной ситуации, держится не на предмете, а на впечатлении от предмета. Метафора Иванова выражает не моментальное восприятие жизненного опыта, а предметность, и она значительно менее субъективна. Эмоциональность, как и во всякой метафоре, в ней есть, но это — лишь обертон: она тяготеет к мифу и иногда к изречению. Идеалистическая метафора не может стать мифом, потому что она субъективна. Миф стремится быть догматом, стремится к такому положению, которое оспаривать нельзя. У Вяч. Иванова метафорический образ становится высшей правдой, которую он предметно обосновывает и защищает в любом контексте. Так что у него не аллегория, как это принято говорить, а метафора. (Аллегория — это метафора, потерявшая свои поэтические соки.) Правда, его

метафора гораздо холоднее метафоры Блока, но ведь холод есть такое же эстетическое свойство, как и теплота, интимность.

Язык поэзии Вяч. Иванова выдержан в одном плане. У Сологуба, Бальмонта, Брюсова двупланность, многопланность языка, и это характерно для всех символистов. У Вяч. Иванова язык и высокий стиль движется по одной линии без всякого срыва на протяжении всего творчества. У него нет мезальянса, соединения высокого и низкого, и все достойно.

Итак, раз предметная сторона образа играет первенствующую роль, раз звуки остаются за границей восприятия, тема в поэзии Вяч. Иванова приобретает руководящее, определяющее значение.

Особенностью поэзии Вяч. Иванова является и то, что все его сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую. Конечно, и отдельные стихотворения не атомы, а существуют как самостоятельные вещи, но они чрезвычайно выигрышают в целом сборнике. Характерно, что Вяч. Иванов всегда печатал свои стихотворения законченными циклами. Эта синтетичность связывает его с Георге<sup>132</sup> и с Рильке, особенно с последним. И у Рильке сборники стихов являются повествованиями, которые распадаются как бы на главы. В этом смысле поэзия Вяч. Иванова сближается и со «Смиренномудрием» Верлена<sup>133</sup>. Но эта близость объясняется не зависимостью, а общими источниками.

### **«Прозрачность»**

«Прозрачность»<sup>134</sup>. Основной символ здесь — маска, скрывающая сущность явлений. Но маска — не покрывало Майи: она просвечивает. Поэтому и весь сборник назван «Прозрачность». Он построен на совершенно точном воспроизведении мифов. Почти ко всем мифам здесь можно подыскать стихи. Вяч. Иванов все время цитирует.

«Я совидаюсь — меня еще нет»<sup>135</sup>. Здесь в основе — символ становления. Становление не готово и потому страдально: оно уходит, покидает, расточается. Становление — необходимый момент рождения и смерти. Символ становления-страдания взят Вяч. Ивановым из средневековья.

«Крест зла». Три креста — кресты Христа и двух разбойников. Как понять соединение символа зла с крестом? Это значит, что крест — начало всякой жизни, всякого становления. У Блока мы тоже находим символ креста и распятия, но у него он выражает обывательское христианское самосознание страдания и

искупления. У Вяч. Иванова этот символ весьма расширен. Крест для него — начало всякой жизни. Все, что становится, а все живое становится, приобщается к кресту. И приобщается не только добро, но и зло, скорее зло. Поэтому крест связан с лозой. Этот символ взят Вяч. Ивановым из Евангелия, но там он отступает на задний план, здесь — очень ярко и связывается с праздниками в честь Диониса. Крест с лозой — это символ пьяной жизни, которая распинается. Но скачка здесь нет: это священное опьянение, бог требует опьянения, не напиться грешно. В таком контексте и дана связь символов креста и лозы.

## C O R A R D E N S

В раннем творчестве Вяч. Иванова символы отвлеченные и в то же время предшествуют определенному контексту. Это как бы цитаты из мифов. Слияние происходит в более поздних произведениях. Одним из самых значительных является «Cor Ardens»<sup>136</sup>.

### «C O R A R D E N S»

«Менада». «Менада» — одно из лучших произведений Вяч. Иванова. Основной мотив его — полная отдача себя богу Дионису; и мотив этот сплетается с мотивом христианского участия. Менада — не только чистая служительница страстного бога Диониса, но приобщается и к Христу.

### «Солнце-сердце»

Основным символом здесь является солнце, которое связывает себя с сердцем. Но зигзага здесь нет. Это не влюбленное сердце поэта, который любит цыганку, а сердце, взятое из средних веков. В католических храмах имеются изображения символа сердца<sup>137</sup>. Это — сердце богоматери, пронзенное семью мечами, сердце Христа и сердце верующего. Из средних веков этот образ перешел в Болонскую школу<sup>138</sup>. Его-то и взял Вяч. Иванов. Поэтому то же слово у него иначе звучит, имеет другой аромат, чем у Анненского и Блока: у него не реальное, а сплошь отстоявшееся в культурных контекстах сердце.

Если символ сердца взят Вяч. Ивановым из иконы, то символ солнца взят из античной атмосферы. Это солнце, взятое из Эллады, потом станет солнцем Эммауса<sup>139</sup>, но здесь оно дано в языческом контексте: солнце — это Дионис. Ни один бог не олицетво-



рля полностью явления природы, как об этом принято говорить в учебниках. Греки олицетворяли лишь одну сторону явления. И для Вяч. Иванова солнце — не аполлонийское начало ясности света; это солнце жара, полдня, страсти. И оно связывается с символом страдания и распятия, страдания и любви, страдания и смерти. Солнце совершенно, и потому может только отдавать, а не брать, и отдавать оно может только самое себя. Солнце с самого начала одиноко, обречено на одиночество. И этим оно связано с Дионисом. Дионис тоже отдал себя на растерзание Менадам. Здесь отдача дара, но не принятие его. Для сердца есть и принятие и отдача дара, и его предел — это смесь страдания и радости. Жертвенный путь сердца в его вечном становлении. И своей жертвенностью оно уподобляется солнцу. Так что тема солнца и тема сердца переплетаются и связываются с Христом и Гераклом. Того и другого объединяет страстная судьбина. Итак, основной темой «Солнца-сердца» является дар и принятие дара. Там, где дар — все пиететно, моменты взвешиванья и оценки отпадают, все принимается как дар. Тема дара выдвигает другую тему — принятие дара.

### *«Солнце Эммауса»*

Здесь взят момент из Евангелия. После распятия Христа у учеников его встал вопрос, как совместить страдание и смерть с богом, который был для них торжествующим богом, царем иудейским. Установлению связи между божеством, страданием и смертью посвящено «Солнце Эммауса».

Божество как таковое не торжествует: оно есть дар и дара не получает. «И дара нет тому, кто дар». Торжествует оно тогда, когда отдает себя. Следовательно, страдание, смерть и торжество божества — одно и то же. При всяком углублении религиозной мысли, когда божество становится абсолютным началом всего бытия, оно неизбежно становится символом страдания и смерти. Когда греческая культура восприняла понятие о боге Дионисе, она достигла своей высоты.

Такое понятие о божестве, по мнению Вяч. Иванова, легло в основу трагедии и эпоса. Трагический герой — это ипостась, маска Диониса. Героем становится тот, кто приобщается к страданиям Диониса, т. е. вбирает его страдания в свою судьбу. То же — в «Илиаде». Первоначальное ядро поэмы представляет повествование о страстях и гибели обреченного Ахиллеса. В «Илиаде», которую мы знаем сейчас, это почти заслоняется другими моментами, но ядро ее — трагическая судьба героя, долженствующего погиб-

нуть, — остается. Так Вяч. Иванов проводит на античности свою мысль о страдающем боге и устанавливает связь между символами, между культурными пластами. В противоположность взгляду, который треплется в учебниках, что средние века покончили с античностью, а эпоха Возрождения — со средними веками, Вяч. Иванов хочет показать, как одна идея проходит через все пласты бытия. Задача поэта — связать культуры и вместе с тем их символы.

Стремление к связи отдельных культур и соединению их в один символ характерно и для антропософии. Но там оно приняло эклектический, уродливый характер. Перед Вяч. Ивановым стояла эстетическая и лишь отчасти философская задача, и выполнена она идеально. Он сохраняет особенности каждой эпохи и вместе с тем совмещает их.

### *«Песни из лабиринта»*

Вяч. Иванов отождествляет символы рождения и смерти. В «Песнях из лабиринта» он связывает мир, в котором живет ребенок, со смертью, колыбель с гробом. Мысль, что в смерти и в рождении есть нечто общее, взята им у Бахофена (Германия); этой же теории посвятил свою книгу и Морган (Англия)<sup>140</sup>. Книга последнего более научна, но книга Бахофена ценней для художника<sup>141</sup>. Они установили, что смерть всегда мыслилась примитивными людьми как рождение. В обряде погребения подходили к земле как к лону матери: хоронили людей в скрюченном положении. Был распространен и обряд погребения в лодке, потому что в утробе матери ребенка окружает внутриутробная жидкость. Вяч. Иванов рождение и смерть связывает с глубоким символом памяти: человек знает только рождение, смерть же недоступна его опыту. Непережитого страха не может быть в человеческой душе: страх смерти есть страх пережитого нами рождения. Так существует непрерывность плоти: от лона матери через лоно жены к лону матери-земли. Из чрева, через чрево, к чреву. Но в это непрерывное движение плоти вкрадывается новый момент: в один прекрасный день рождается сознание, и оно становится автономным. Но ему нет места в «Песнях из лабиринта».

## «ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ»

Любовь ведет к смерти: любящие накликают смерть. Тема желания смерти в любви нашла свое яркое выражение в канцонах и, главным образом, в поэме «Феофил и Мария».

### «Венок сонетов»

Сонет — очень трудная форма. Он распадается на четыре строфы. Первые две строфы имеют по четыре строки, третья и четвертая — по три. Рифмы в сонете переплетаются, и это обязывает, чтобы и все образы и темы также были сплетены. В сонете не может быть легкости, намеканий; он должен быть очень тяжел, вылит из одной глыбы.

В русскую литературу ввел сонет Дельвиг; у Пушкина мы имеем три сонета. Мастером сонета был Ал. Толстой, но его сонеты сделаны не в строгой форме. В классической форме создал сонет Вяч. Иванов, и не один, а венок сонетов. В русской литературе это сделал только он. «Венок сонетов» состоит из четырнадцати сонетов и одного майстрсонета. В «Венок» вплетены все темы поэзии Вяч. Иванова, но разработаны они на биографическом материале отношений поэта и Зиновьевой-Аннибал. В майстрсонете — их судьба, а в каждом из следующих сонетов разрабатывается мотив каждой строки майстрсонета. Как по форме, так и по содержанию «Венок сонетов» очень выдержан, но вследствие непрерывной связи всех моментов его образы отягчены.

### «ROSARIUM»

Символ розы очень распространен. В католической церкви роза — символ богородицы и символ церкви. В литературе символ розы впервые появляется у Данте<sup>142</sup>. У него роза — мистический образ, объединяющий все души праведных. В последнем плане неба — в раю поэт видит громадную огненную розу, каждый лепесток которой есть душа праведного, а высший ее лепесток — богородица. Символ розы, данный у Данте, раз и навсегда связался с символом высшего единства. Розы были и в поэзии романтизма. У Брентано три символа розы: [Rosablanca] — белая, чистая, [Rosarose] — пылающая, страстная и своей страстью предвещающая себе страдание и гибель, и [Rosadore] — страдающая роза<sup>143</sup>. У Вяч. Иванова роза связывает бесконечное число символов. Какой бы момент судьбы мы ни взяли, какой бы символ мы ни взяли, они сопровождаются у него розами. Движение розы соединяет все и

проникает во всё. В «Феофиле и Марии» розой начинается и розой кончается; даже с точки зрения фабулы в основе здесь розы. Символ розы у Вяч. Иванова расширен даже больше, чем у Данте. У Данте — пиететное отношение к символу: грешно употреблять это слово не на месте. У Вяч. Иванова все символы — колыбель, брачный чертог, смерть — переплетают и соединяют розы. Роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир.

### *«Газели о розе»*

Газель — поэтическая форма, созданная поэтами древнего Востока. В каждой строфе стихотворения, которая состоит из двух строк, должно повторяться одно и то же слово. В своих газелях Вяч. Иванов вводит восточные элементы в сочетании с другими культурными контекстами. И ему это удалось. Восточная поэзия была очень распространена у поздних романтиков, у Гете и у Рюккерта, которые и повлияли на Вяч. Иванова<sup>144</sup>.

### *«Феофил и Мария»*

Поэма написана терциями. Стихи в терциях распадаются на три строки; причем первая строка рифмуется с третьей, а вторая — с первой строкой следующей строфы. Они очень трудны технически, требуют тесной и непрерывной связи между всеми звеньями стихотворения. В русской литературе, как и в других литературах, терцин очень мало. Классические терцины мы находим только у Пушкина («В начале жизни школу помню я» и «Подражание Данту») и у Ал. Толстого (поэма «Дракон»). Вяч. Иванову удалось написать терциями целую законченную поэму.

«Феофил и Мария» написаны в тонах средневековья и раннего Возрождения. Основная тема поэмы — соединение любви со смертью — связывает ее с Данте, Петраркой и Новалисом. Любовь всегда ставит вопрос об индивидуализации и разделении любовников. Духовное и, главным образом, телесное соединение влечет за собой желание соединиться, слиться до конца, но тела мешают воплотить это желание. Восторг любви вызывает тоску и стремление разбить грани индивидуализации, а разрушает индивидуализацию смерть. Поэтому любовь накликает смерть. Вот как у Вяч. Иванова устанавливается символическая связь между любовью и смертью и вместе с этим связь и между основными символами культуры<sup>145</sup>.

## Т РА Г Е Д И И

В творчестве Вяч. Иванова есть попытка создать трагедию. Он смотрел на трагедию, как ложноклассики на поэму: в трагедии национальная культура достигает своего завершения. В России, по его мнению, трагедия почти создавалась: это романы Достоевского, на которые он смотрел как на трагедии. Свои трагедии, хотя они и не национальные, ему не удалось. Это — лишь циклы стихов, связанные внешне. Если бы он отрешился от мешающей ему формы, произведение бы только выиграло.

## БЕЛЫЙ

Белый ввел в литературу совсем особый стиль — ритмическую прозу, и этой ритмической прозой он пишет все, даже научные статьи.

С точки зрения языка Белый обогатил русскую прозу. Он ввел новую лексику: терминологию. Его язык совершенно не боится прозаических терминов научного контекста. Для него все, буквально все, о чем можно говорить, может быть внесено в роман. В этом отношении Белый очень широк. Но диалектных новшеств у него мало, и в этом он противоположен Лескову.

Что касается синтаксиса Белого, то его можно определить так: он пестрит. Это достигается скреплением синтаксических частей, чего нет у старых писателей. Так, у Льва Толстого каждая фраза самостоятельна, что достигается чередованием местоимений с названиями предметов. У Белого же фраза строится на местоимениях. Пестрение достигается и целым рядом других приемов: вводными периодами, соподчинениями подчинений, многими сказуемыми при одном подлежащем, слитными предложениями, нагромождением эпитетов<sup>146</sup>. (Последнее вообще характерно для нового литературного стиля.) Так что предложения у Белого в контексте сливаются; поэтому его нужно читать очень быстро, залпом, залпом. Когда Белый сам читает свои произведения, он прямо трещит.

В общем, мы должны признать особенности стиля Белого положительными, обогащающими прозу. О синтаксических новшествах говорили и футуристы, но это были лишь одни разговоры. Белый же так перестроил стиль своих произведений, что их быстрое чтение стало необходимым<sup>147</sup>.

Вот это — особенности Белого, отчасти общие с творчеством его современников, но доведенные до четкости и, главное, до смелости — он ничего не боится.

*«Серебряный голубь»*

Повествование здесь ведется рассказчиком. У этого рассказчика нет настоящего положения, он не может занять определенную позицию, не может стать мудрее действующих лиц. У него сумбурная точка зрения на происходящее, срывы, неровности; он путается и найти верный тон не умеет. Правда, местами ему удастся нащупать настоящий тон, но в основном он запутался, потерял все концы и начала. И своим витиеватым языком, заимствованным у Достоевского, он ведет свой рассказ<sup>148</sup>. Иногда он становится шутником, сплетником, но это — не злостный сплетник, а потерявшийся интеллигент. И этот запутавшийся рассказчик определил стиль романа.

Что касается фабулы, то «Серебряный голубь» — роман фабульный: каждое событие является этапом развития общего действия. Сперва нас знакомят с героями, но параллельно дается и начало фабульного значения. Мы чувствуем, что Петр неудовлетворен и что завязывается борьба. И сразу нам становится ясно, что фабула шаг за шагом будет разворачиваться. Так что «Серебряный голубь» построен фабульно, хотя, как и всякий роман XX века, он несколько разметан.

В основе романа лежит борьба двух стихий: русской национальной и европейской. При этом Бельй считает, что эти две стихии лежат в основе всей нашей жизни. Эта антиномия ярко выразилась в главном герое. Петр — крестьянский сын, носит русскую рубашку, пьет пятнадцать чашек чаю и вместе с тем он классик, филолог, модернизированный поэт. Крестьянский сын становится женихом баронессы Кати, но она удовлетворяет только модернизированные устремления своего жениха. Стремления Петра к народной земле удовлетворяют Матрена и столяр Кудеяров. Весь роман построен на борьбе между этими двумя стихиями, которые разворачиваются на фоне социальной картины провинциального общества.

Земляная сторона Петра воплощена в хлыстовской секте «Голубей». Хлыстовство — могучее движение в народе, которое чрезвычайно развито и теперь. Из него вышло очень много крупных духовных явлений. Самый талантливый, самый оригинальный — Сковорода; его потомок — Вл. Соловьев; теперь — Клюев<sup>149</sup>. Народников интересовали только социально-политические элементы крестьянства, но потом как реакция их заинтересовали сектантско-духовные моменты — язычество и шаманство. Таким интересом к сектантско-религиозной стороне народной жизни

характерен Александр Добролюбов, которого духовно, может быть, напоминает Петр<sup>150</sup>.

В основе хлыстовской секты, как и везде за последнее время, преобладает дух святой и богородица над отцом и сыном. Дух святой все преображает, и это преображение не только духовное, но и телесное, чувственное, сексуальное. Религиозное откровение возникает лишь в момент телесного откровения: в радении, где рождается святой дух. Поэтому у хлыстов есть своя богородица, которая выбирается как наиболее чувственно возбуждающая. Такой богородицей и является Матрена. И она чрезвычайно убедительна для Петра: он чувствует с ней связь не только телесную, но и духовную. Ближе к Матрене стоит Кудеяров. Кудеяров излучает духовность, но его духовность не ушла в абстрактные сферы, как у барона Тодрабе-Граабена. У барона — боязнь физического, боязнь телесного; он уходит в культурную абстракцию. Его образ — начало абстрактного, механического бюрократизма Аполлона Аполлоновича («Петербург»). Духовность Кудеярова не боится телесности. Это — грязная духовность, тяжкая духовность. И она может светиться, излучаться. (И Кудеяров и Матрена изображены мастерски, чрезвычайно художественно.) Петр понимает и логику барона, и логику столяра Кудеярова<sup>151</sup>.

Вторая сторона Петра — это мир Кати, где лежит и его поэзия. Это — начало цельное и хорошее, сохранившее даже аромат былой реальности, но теперь застывшее, ставшее традиционной формой. Эстетизм, увлечение классичностью, чрезвычайный формализм Белый видит в основе всего культурного мира.

Особое место занимает в этом мире Катя. Она не ходячая схема светского приличия; в ней живет здоровая девушка, которая хочет ласк, но стихийная природность прямо проявиться не может. Катя очень благородна, но прежде всего она гордая женщина, между тем как гордость — не природная, не крестьянская категория, а аристократическая. Белый не относится к этому отрицательно, но хочет сказать, что силы здесь обезврежены. Катя — барышня, хотя и здоровая, но не ей тягаться со стихийной Матреной. Культурный человек не стихийен, а Петра тянет к стихии.

Промежуточным образованием между материей и культурной схемой являются все интеллигенты. Это ублюдочные типы: с одной стороны, у них выписки из Маркса со всеми его чрезвычайно схематическими выкладками, с другой — самый необузданный кабацкий разгул, который ни в какие схемы войти не может. Здесь природа страшно обезврежена.

Итак, основой «Серебряного голубя» является борьба двух стихий, которые разорванно живут в Петре.

Когда автор не может справиться со своей задачей, самое простое — отправить героя на тот свет и поставить точку<sup>152</sup>. Но Белый пытается в смерти Петра свести все нити, и этот синтез ему найти удастся. Поэтому рассказчик находит в сцене смерти уже определенный стиль — стиль автора. Белый считает, что природные и духовные силы, которые живут разорванно в Петре, могут быть соединены. И та и другая сторона должны быть нераздельны, потому что, существуя отдельно, одна сторона будет слишком материальна, другая — слишком абстрактна. Белому казалось, что соединение этих двух начал осуществляется приобщением к космическому началу, приобщением к антропософии.

Антропософия — мировое течение. Его главный представитель доктор Рудольф Штейнер и был учителем Белого. Штейнер считал, что судьба человека не исчерпывается его земной жизнью. Наша душа переживает лишь одну из своих эпох, а эпох несметное множество как до рождения, так и после него. Душа должна изжить себя, изжить карму, и только тогда начнется ее завершение. Сцену смерти Петра Белый и изобразил таким образом. То, что Петру не удалось в жизни этой, он выполнит потом. В момент смерти человек становится цельным и завершенным, потому что он вспоминает все свои старые пути, но вспоминает их только на один миг. Конечно, такое завершение дано в не совсем реальном плане, но все же Петр — крестьянский сын и декадент — изжит до конца.

### *«Петербург»*

В «Петербурге» сохраняется стиль «Серебряного голубя», но рассказчик еще больше сплетник и еще более сумбурен. Поэтому роман более запутан, фабула его нечетка, введение героев перебивается, второстепенные персонажи более деятельны; целого механизма, все связывающего, нет. Но это не портит произведения, а, наоборот, усиливает атмосферу, в которую погружены события. Начинается роман с пролога, в котором изображается Петербург как схема произвольно возникшего города, как символ административного схематизма. И этот схематизм русской культуры, схематизм жизни, схематизм мысли — основной лейтмотив всего романа<sup>153</sup>.

*Аполлон Аполлонович Аблеухов.* Наиболее ярко схематизм выдержан в образе Аполлона Аполлоновича. Аполлон Аполлонович — это схема, царский указ. Говорили, что он



возник под сильным влиянием Каренина. Действительно, между ними есть общность и даже в наружности: уши — это лейтмотив их телесного образа. Но Аблеухов дан в новой форме: для него всем управляет схематический порядок, все слагается в отвлеченные схематические фигуры: квадрат, квадратность, куб — вот что для него основа всего; все, что не поддается квадрату, он не воспринимает. Так, ему не понятен и чужд мир Васильевского острова, который не удалось втиснуть в прямолинейность Петербурга. Квадрат — центральный символ для Аполлона Аполлоновича.

*Николай Аполлонович Аблеухов.* В основе образа Николая Аполлоновича — схема его отца, но принявшая более тонкую форму. Это — молодой ученый, когенианец, но он все определяет когенианской схемой<sup>154</sup>. Путь его лежит от отвлеченной схемы к укоренению, но этот момент в романе не развит. Николай Аполлонович стремится выйти из одной схемы путем взрыва другой схемы. Схема подпольного Петербурга, всаженная в сардинную коробку, хочет взорвать другую схему — кубы; одна схема — подпольная Русь — пытается взорвать другую схему — Аполлона Аполлоновича. Таким образом, революция также является продуктом схемы. Революция — это не хаос, не стихия, а взрывная бомба, вложенная в сардиночную коробку и вправленная часовым механизмом<sup>155</sup>.

В отношениях Николая Аполлоновича к Софье мы видим ту же схематичность. Софья не духовный образ: это Матрена, но очень ослабленная. И она увидела, что герой — не тот. Сперва Софья думает, что Николай Аполлонович — это Аполлон, тонкая духовность, аполлонийское, строгое начало. Но Аполлон у Белого — символ схематической культуры. Николай Аполлонович — не сила, которая обузда стихию, не Петр — крестьянский сын, а какой-то пришелец из [киргиз-кайсацкой] орды<sup>156</sup>, попавший в Петербург. И такая родословная не случайна: она показывает, что в нем нет корней, или, вернее, корни есть, но другие — в орде, следовательно, неорганические. Поэтому и в любви у Николая Аполлоновича должна была произойти катастрофа. Он оказался плохим любовником, спасовал и потерпел неудачу: женщина от него ушла. Те, другие, пользуются успехом, потому что в них сохранился кусок материальности, а Николай Аполлонович — схема. Квадрат является и его центральным символом, но более утонченным: это комитеты, книги, картины. За неудачу он хочет мстить тому миру, который его породил, но мстить ему нечем. И он мстит схеме другой схемой.

**Красное домино.** Это — сплетня, разросшаяся в пустоте. Здесь влияние Гоголя очевидно. Но, кроме того, Красное домино воплощает весь русский революционизм, его маскарадный символ. Революция, как и провокация, рождается из обрывков слов, сказанных на улицах прохожими. Революция — механическая циркуляция. Так что и подполье — порождение Петербурга<sup>157</sup>.

**Дудкин.** Представителем подполья является Дудкин. В нем также нет внутренней реальности, внутренней силы, и отсюда его кошмар: якобы он проглотил адскую машину. Но здесь одна схема не поглотила другую. Это не случилось с Дудкиным, потому что он стремится воплотиться не внешне, а истинно. Этим он напоминает многих героев Достоевского, особенно Смердякова и Ивана Карамазова. К воплощению Дудкин идет путем распинания. Он любит распинаться на стене; это, с одной стороны, — пародия на распятие, с другой — нечто серьезное. Распятие — единственный путь к воплощению. Происходит распятие некоторых сил, и оно нужно и не пессимистично: в этом необходимость космическая. В распятии схематическая сила совершает крестный искупительный путь. В распятии все оправдано.

В мире сила органическая есть, и Сковорода был и есть, есть и славянофильская мурмолка, которую в конце романа носит Николай Аполлонович. Но для их постижения нужно пройти страдальный путь искупления.

### «Котик Летаев»

Фабулы «Котик Летаев» не предполагает: хронологии здесь нет. Но внутреннюю роль фабула имеет. Сам Белый говорил, что в «Котике Летаеве» события развиваются спирально: происходит постепенное углубление одного символа, который в конце разрешается. Но логически расчленишь это трудно.

В основе произведения — изображение жизни мальчика. У Льва Толстого жизнь ребенка дана в чисто биографическом контексте. Все происходит в действительности старой дворянской бытовой усадьбы. Уже Достоевский стремится превратить жизнь героев в житие. Особенно это ясно сказывается в изображении мальчиков в «Братьях Карамазовых». Илюшу распяли: в маленьком масштабе одной жизни создается церковь<sup>158</sup>. Здесь попытка каждый момент жизни понять в плане космическом: в распятии. Так же даны события в жизни Алеша Карамазова и князя Мышкина. Недаром князь теряет все концы и начала и пропадает, а не

умирает. Но у Достоевского попытка все понять в космическом плане только нащупывается и все укладывается в рамки унаследованной литературной традиции. Андрей Белый прямо каждый момент жизни приводит к космическим нормам, каждый космический момент отражается в жизни Котика Летаева. Все здесь дано в иератической форме. Так, Котику кажется, что череп раскрывается в чашу Грааля — чашу благодати. Это — такие образы, такие символы, с помощью которых Белый пытается возвести все жизненные явления в жизнь космическую. Так что в «Котике Летаева» — отказ от биографии: каждый момент жизни имеет значение не в родовом, национальном плане, а в космическом. Конечно, антропософия не имеет будущего, но построение биографии в особом плане в литературе останется<sup>159</sup>.

В Германии экспрессионисты тоже пытаются строить жизнь, выйдя за пределы биографии. Главные представители этого течения — Верфель («Человек из зеркала») и австрийский писатель Мейринк («Голем»). Но Белый предвосхитил их и, кроме того, их произведения художественно менее значительны и по духу своему представляются отставшими.

Итак, основа «Котика Летаева» — биография, понятая вне обычных биографических рамок, в каком-то другом плане. Этой особенностью обусловлены другие черты произведения. Действующие лица изображены так, как они входят в жизнь Котика, и все они связаны с Космосом. Эта связь достигается следующим приемом: от детали, жизненной подробности шаг за шагом путем ассоциативных связей Белый перебрасывает нас в другой план. Этот прием характерен и для «Симфоний», но в них стиль еще не сложился, леса не убраны, и потому все очень обнажено.

Котик все очень тонко понимает, но его понимание выдержано в детском плане. Так, позиция молодого человека, оставшегося при университете, его отношение к профессору-патрону и его жене-патронессе изображены чрезвычайно сгущенно со знанием психологии и психоанализа и вместе с тем в плане детского понимания. Котик — это необычайный образ: детский и в то же время веющий, мудрый, всезнающий. Стремление так изображать детей замечается и у современных английских писателей. Но ни у одного из них оно не достигло такой глубины, как у Белого. Ему удалось необычайную глубину восприятия перевести на язык ребенка.

## СИМФОНИИ

Симфонии своеобразны по жанру: в них Белый пытался музыку перевести на язык поэзии. Основа симфонии — созвучание. В ней мелодия устанавливает определенную последовательность звучания. Различные партии[,] группы инструментов объединяются в высшее единство. Это созвучание и имел в виду Белый в своих симфониях. Конечно, о задачах инструментовки и контрапункта здесь не может быть и речи, но все построено именно на созвучании нескольких рядов. У Диккенса герои из разных рядов встречаются между собой, вступают в жизненные отношения; они связаны между собой реальными фабульными связями; и в конце концов все нити сводятся в единую нить мелодии. В «Трех смертях» Толстого есть некоторая симфоничность, но кроме объединения трех тем единой мыслью между ними есть и реальная связь<sup>160</sup>. У Белого же лишь эмоциональное сродство, эмоциональное разрешение нескольких планов, которые нигде не перекрещиваются. Поэтому его симфонии на первый взгляд кажутся какими-то отрывками, разрозненными кусками, бредом сумасшедшего. Но Белый хочет в них показать созвучание рядов, не связанных ни логически, ни фабульно. Такого типа произведения, которые включают два мира и лишь их эмоциональное созвучие, вообще присущи романтической поэзии. Так что известная тенденция к симфоничности имела и раньше, но у Белого она достигла яркого выражения.

Итак, по основному поэтическому характеру симфонии Белого — это лирико-эпические произведения, целиком построенные на эмоциональном срастании тем. Чтобы в симфонию ввести детали, надо как-то по-особому их преподнести. Лишь такие детали могут дать эффект, которые предварительно перерабатываются. Белый преподносит деталь с совершенно случайной стороны. Если бы предмет характеризовался существенно, он был бы вовлечен в контекст всего произведения; Белый же вырывает деталь из контекста и дает лишь эмоциональное музыкальное впечатление от нее. Так, у него фамилия лектора соответствует теме его лекции. Отметив общность между читающим и читаемым, Белый разрывает обычное отношение к такому совпадению; и это не воспринимается как каламбур. Так что Белый выявляет такие детали, которые обычно поглощаются целым и нами не воспринимаются. Это и позволяет ему ввести детали в музыкально-эмоциональное единство.

Основная тема симфоний — тяга приобщиться к целому, большому, первозданному единству, от которого оторвался чело-

век, но к которому стремится. И, как почти всегда, носителем единства и целостности является женщина. Для Петра выразитель стихии — не только Кудеяров, но и рябая баба — Матрена, а носитель культурного начала — не Тодрабе-Граабен, а Катя. Так что на женщину Белого нельзя смотреть только как на носительницу эротического начала.

Отчетливой чертой симфоний является врывание размышлений, философской мысли в общую ткань произведений. Особенно преобладают они в поздних симфониях. Симфонии очень типичны для Белого, но по нарочитости, искусственности они наименее художественны. Это — одинокий жанр, и он вряд ли разовьется.

## СТИХОТВОРЕНИЯ

Отличительной чертой лирики Белого является своеобразный синтаксис. Обычно мы слышим фразу, а не слово. Белый же разлагает фразу на первоначальные элементы, вносит в строку одно слово и это слово дает незаконченным. Так достигается художественное впечатление разложения, распада. Слишком разбитая знаками препинания речь не требует охвата всей фразы, а разбивается на участки; поэтому она делается более аналитической, ускоряется. Некоторые критики считают, что аналитическая манера ведет к размельчанию стиля. Но эта точка зрения не совсем правильна. Аналитическая манера, когда фраза перестает быть компактной, не говорит об упадке. Стефан Георге тоже утверждает, что перестановкой слов можно достигнуть многого. Но он в противоположность Белому стремится к синтетическому построению фразы: сглаживает резкие черты между паузами и словоразделами, существительные пишет с маленькой буквы, отчего слово не выделяется. Этими приемами Георге достигает компактности. Как видно, в современном поэтическом синтаксисе существуют два течения: аналитическое и синтетическое. Но считать одно упадочным, другое положительным нельзя. Аналитический метод Белого делает его стих более нервным, более резвым.

Эпитеты Белого тяготеют к передаче эмоционального настроения. Стоят они перед определяемым, что возвращает стих к классической традиции, но там это в стиле языка, чего нельзя сказать о Белом.

Звуковая сторона в поэзии Белого очень искусна; и она не спрятана. И в античной поэзии впечатление создается упорядоченным повторением группы звуков; но там они скрыты, у Белого —

бросаются в глаза. И это не звукоподражательные повторы, не преобладание определенного звука, который создает известное впечатление, как в классической поэзии. У Белого повторы сделаны так, чтобы звук чувствовался, чтобы его особый колорит бросался в глаза, причем он не поддается реализации, а производит лишь эмоциональное впечатление. Бальмонт говорил, что в таком звучании заключается магизм слова. И, действительно, некоторая магичность здесь есть.

Что касается тематики, то здесь Белый един. Темы его прозы есть и темы его стихов. Но темы даны своеобразно: несколько тем сплетены в одном стихотворении.

Одна тема — космическое осознание каждой детали жизни. Каждая деталь здесь на земле связана с чем-то там, в космическом плане.

Эротической темы в чистом виде у Белого нет. Мотив любви не только сплетается, но и переплетается с другими мотивами в каждом отдельном стихотворении.

Преобладающей темой лирики Белого, но не в целом стихотворении, а в виде отдельного мотива, является тема одиночества, но понятая и разработанная очень своеобразно: одиночество дано не на фоне общества, а на фоне природы. Это — космическое одиночество, и выражено оно даже во внешней периферии: на фоне громадного пространства — неба — одиночество маленького человека. Этот основной мотив стихотворений Белого дан в сцеплении с другими мотивами его лирики.

«Христос воскрес» и «Королевна и рыцари» характерны для стиля Белого, но не для его тематики. Первая поэма навеяна революцией, во второй претворились темы романтизма<sup>161</sup>.

## МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ БЕЛОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Влияние Андрея Белого и особенно «Петербурга» на последующую литературу подавляюще велико. Он стал учителем всех русских прозаиков. Чем же объясняется это влияние? После Толстого и Достоевского эпопея заглохла. Романы Сологуба — интимно-лирические — изобличают психологические глубины, и потому учиться у него нельзя. Писались великосветские романы, но они были очень слабы. Если автор не может войти в эпоху, то его замысел будет лишь стилизацией когда-то бывших литературных форм. Белый первым осуществил новую эпопею, создал новый

русский роман. Конечно, он связан и по-хорошему связан со старой литературой, но все же он совершенно оригинален. У него новая форма, новый стиль, новый язык. Почему же, несмотря на оригинальность, Белый сразу был узан? Это объясняется тем, что он продолжил традиции старых романов Достоевского, Гоголя, Толстого.

Связь с Достоевским и тематическая, и стилистическая у Белого очень сильна. Их общей основной темой является стремление к воплощению, тоска по воплощению русского интеллигента. Тоске по воплощению противопоставляется почва, в которой на первый план выступает момент радения, нсступленного целования земли, плотского, чувственного экстаза. Может быть сопоставлена у Достоевского и Белого и тема русской революции. И Белый не только продолжил и литературно изжил все основные темы Достоевского, но и нашел их в действительности. Один начал, другой продолжил.

Стиль Белого также органически вырос из стиля Достоевского, которого в свою очередь определил Гоголь, но, конечно, не Пушкин. Вообще в прозе пушкинской традиции не существует. Рассказчик Гоголя и Достоевского — запутавшийся, неуверенный человек; это — болтун, сплетник, который может бросить героя и сплетничать напропалую. Такой рассказчик не стоит выше своих героев, и в этом его отличие от позиции автора у Толстого. Но все русские прозаики пошли за Гоголем и Достоевским.

Ввиду того, что рассказчик все время находится на уровне своих героев, у Достоевского нет своего языка: язык автора становится похожим на язык героя, о котором он говорит. И здесь автор, конечно, не ломается: именно потому, что он серьезен, он и ввел такого рассказчика. Иное видение Достоевскому почти не было открыто, и как истинный художник он понимает, что выдумать ничего нельзя. То же самое, вплоть до мелких черт стиля, мы видим и у Белого. Но это не заимствование, а влияние того мира, в котором они живут.

Связь Андрея Белого с Толстым также сильна. Их общая тема — противопоставление природы и культуры, выход из культурного мира в какой-то другой мир, где нет путаницы, где полнота жизни. Общим является и детализация вещей, вещная конкретность, любовь к вещам и их подробностям, к аромату вещи. Пушкину свойственна пластика вещей: вещь нужна постольку, поскольку она необходима для понимания действия. Толстой же смакует вещь, любит вещь. Так что и здесь между ним и Белым стилистической бездны нет.

Большая связь у Белого и с Гоголем. Это — и тема разрастания вещи в пустой атмосфере (появление Красного домино), это — и Чухолка с его испанским луком (специфический гоголевский образ). Здесь Белый даже ближе, чем Достоевский, возвращается к Гоголю.

Обусловила значение Белого не только связь со старыми традициями, но и большая широта эпоса. У Гоголя есть лишь гениальные начинания эпоса; и то, что начал Гоголь в русской литературе, то прямо завершил Белый<sup>162</sup>.

К концу толстовской эпохи замечается отход от биографического романа типа диккенсовского, где есть твердая почва, где можно прожить хорошей жизнью от начала до конца, и формы для этого существуют. Уже у Достоевского мы видим стремление создать форму жития, но она осталась только исповедью. Белый понимает, что биографического романа теперь быть не может и приходит к житию, к которому может быть пришел бы и Достоевский. В романах Белого дело не в биографии героев: он стремится связать все моменты жизни не обществом, как в английских романах, а Космосом, заменить историко-бытовой и религиозно-ортодоксальный план космическим. Так, в «Котике Летаеве» Белый пытается раскрыть игру космических сил в душе мальчика. Стремление возвести все маленькие моменты жизни к этапам Космоса является основной антропософии. Здесь мы из широкого мира входим в узкий мирок антропософии, но в то же время осознаем попытку разработать план биографии в новой форме.

Вот те моменты, которые ввели Белого в русскую литературу и обусловили его значение. Избежать его влияния нельзя. И даже самый крайний фронт пролетарских писателей, группирующихся вокруг [«Молодой гвардии»], без него ничего сказать не в состоянии. Белый на всех влияет, над всеми как рок висит, и уйти от этого рока никто не может<sup>163</sup>.

## АННЕНСКИЙ

Анненский по стилю импрессионист. Он сближает предметы не по наблюдениям во внешнем мире, а по впечатлениям, возникающим в душе творящего. Связь между предметами вызывают капризные ассоциации в пределах внутреннего индивидуального опыта, и они становятся доминирующими в стихотворении.

Объединяет Анненский не существенные символы, как это имеет место у Вяч. Иванова, а эпизоды, случайные предметы, в которых на первый план выступает эмоциональный момент. И это



— не основные массы эмоций, как у Бальмонта, а лишь полутона, нюансы. Анненский создает свои образы, работая только второстепенными признаками. Созвучие у него строится не на основных тонах — он их не слышит, а на тонах, которые в поэзии обычно игнорируются. Так, работая второстепенными эмоциональными признаками, он весну связывает со смертью. На основании чисто жизненной, почти реалистической подробности, что весной многие чахоточные умирают, весна по эмоциональной ассоциации становится гибелью снега и льда, гибелью зимы. И в результате образ весны из радостного делается мучительным, из возрождения — смертью<sup>164</sup>.

Во многих стихотворениях основным образом является предмет. Но в них важно не то настроение, которое он вызывает, а вживание, вчувствование в него самого. Поэт берет переживания не в себе, а в вещи. Это впечатление не от предмета, а впечатления самого предмета.

Метафора у Анненского неширокая, почти реалистическая, иногда стремящаяся к нарочитому реализму.

Звуковая сторона скрыта, не является самостоятельным эстетическим фактором.

Интонация чрезвычайно тихая с очень тонкой нюансировкой, почти не передаваемая ритмом.

Синтаксис характерен нарочитой неправильностью в расположении слов: постановкой местоимения перед существительным, неоправданным употреблением падежа и др. Так, в строке «И восковой в гробу забудется рука» творительный падеж выдвигает слово *восковая*, которое очень важно для поэта<sup>165</sup>. У многих современных поэтов замечается тенденция к особому синтаксису. Так, Андрей Белый обособляет слова, Стефан Георге сливает; и цели своей они достигают с помощью особого синтаксиса. У Анненского конструкция фразы обычная, но постановка слов в ней особая.

Таковы основные формальные особенности поэзии Анненского.

По характеру своей поэзии Анненский близко стоит к наиболее чисто выраженному французскому декадансу, и не к его видным представителям, а мало известным. Прежде всего Анненский близок к ЛафОРГУ. Тот также влагает себя в предмет, у того также преобладают побочные тона, на которых строятся эмоциональные ассоциации. Близок Анненский и Ришпену. Главные образы Ришпена — это нищие, калеки; подходит он к ним не с социальной стороны, а вчувствуется в их состояние. И Анненский берет калек,

но калеки у него — не люди, а предметы. Есть много общего у Анненского и с отдельными циклами стихотворений Верлена.

Основная тема поэзии Анненского — отраженная, теневая жизнь. Когда-то смысл в жизни был, но осталась лишь тоска припоминания. Невозможность восстановить утраченный смысл выражают: фраза, в которой не хватает самого важного слова, чтобы осмыслить ее, залитая чернилами страница, бессмысленный плач детей...<sup>166</sup> В «Посылке» из <Баллады> Анненский вживается в трубы солдат, и вся его поэзия кажется ему таким же недоумением, как доносящееся издали пение труб<sup>167</sup>.

Любовная тема носит тот же характер недоумения. Как в фразе, в которой не хватает самого важного слова, так в любви не хватает самого главного, что могло бы осмыслить роман.

И смерть — неприятное недоумение. Символ смерти — черви; и этот символ сдвигает все обычные тона *belle dame sans merci*<sup>168</sup>.

Мотив недоумения переносится и на пейзаж. Ярких пейзажей у Анненского нет, и даны они в минорных тонах. По характеру пейзаж сродни предмету: он обходится без человека, в себе заключает настроение.

Итак, основная тема поэзии Анненского — недостижимость, недоумение, символ запертой или в пустоту открытой двери<sup>169</sup>. Никаких четких образов, рифм, созвучий здесь быть не может, потому что все дело — в ассоциациях. Ассоциативная поэзия требует зыбкости, незавершенности и звуковых, и логических образов. Поэзия Анненского может показаться однообразной, но на самом деле в ней заключено большое богатство тонкостей и нюансов.

## Т Р А Г Е Д И И

Анненский принадлежал к людям, развивавшим идею третьего Возрождения — славянского<sup>170</sup>. Поэтому он очень близко изучил античную литературу и работал в этой области. Кроме прекрасных переводов Еврипида Анненский писал и оригинальные трагедии. Но его трагедии лишь стилизация античных, и они весьма недостаточны.

## « К Н И Г А О Т Р А Ж Е Н И Й »

Самые интересные статьи этого сборника — «Проблема гоголевского юмора» и «Виньетка на серой бумаге». Они написаны в стиле Гоголя и Достоевского; на первый план в них выдвигаются те

моменты, которые Анненскому кажутся самыми важными у этих писателей. Это — типичная импрессионистическая критика, и она очень интересна.

## МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ АННЕНСКОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Анненский оказал влияние на Гумилева, вообще на акмеистов, на своего сына Кривича, который пишет под Анненского; но стихи последнего очень разбавлены и слабы. Поэзия Анненского так своеобразна, что ей можно только подражать, как это делает Кривич, но учиться у него нельзя. Поэтому школы он не создал.

## ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

Владимир Соловьев более философ, чем поэт. Он писал философско-богословские статьи, статьи, посвященные вопросам этики, эстетики и критики.

Первое произведение Соловьева — «Критика отвлеченных начал». Отвлеченное начало — это часть, оторвавшаяся от единства и претендующая быть самостоятельной. Как видно, здесь есть связь с Михайловским, но в отличие от последнего он мыслил это единство как метафизическое начало.

Основная эстетическая статья Соловьева — «Речь о Достоевском». О Достоевском в ней сказано очень мало, но выражены эстетические взгляды самого Соловьева. Они оказали большое влияние на Брюсова, Сологуба, Блока. Критические статьи Соловьева очень интересны. Особенно блестящи статьи, посвященные Лермонтову, Тютчеву, Ал. Толстому<sup>171</sup>.

## ПОЭЗИЯ

Вл. Соловьев, хотя он написал несколько замечательных стихотворений, в сущности дилетант. Слишком много времени он поэзии не уделял. Он был философом-богословом, а как поэт — любителем. Любительство сказалось на формальных приемах, которые у него довольно слабы. Вообще черты дилетантизма, плохого, недоделанного мастерства в поэзии Соловьева очень явны. Но в ней — необычайная глубина философско-шеллингианского типа; философско-интуитивная мысль глубже, чем у Тютчева, но в формальную сторону он не внес ничего нового<sup>172</sup>.

Основная тема поэзии Соловьева — тема таинственной, прекрасной возлюбленной, тема вечной женственности. Его так и называют философом Софии — премудрости божьей.

По мысли Соловьева в основе жизни лежат два начала. Одно — мужское — Логос: сила движения, сила дела, сила энергии. Логос должен иметь материю, на которую он сможет воздействовать. Эта материя есть София — женское, пассивно-интуитивное начало, душа мира. Мужское начало воплощает Христос, женское — наиболее глубоко воплощает Богоматерь. Но они могут перевоплощаться и в другие образы. Логос может быть или чисто добрым или чисто злым. София же индифферентна, включает в себе все семена, двойственна по существу своему. Поскольку ею овладевает добрый Логос — она добра, поскольку злой — зла. Отсюда задача истории мира сделать Софию доброй. София двоится: то она является светлой, очищающей, то злой; и злая даже преобладает. И у Блока в Фаине, Валентине, Кармен злая сторона выступает на первый план. Итак, основной темой поэзии Вл. Соловьева являются образы воплощения Софии, ее двойственности.

## ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО СОЛОВЬЕВА

Поэзия Вл. Соловьева типично романтическая. Но, хотя он романтик, в его поэзии много новых черт, которых романтики были лишены. Поэтому его обычно называют неоромантиком. Предшественниками Соловьева, оказавшими большое влияние на его поэзию, являются Тютчев и Фет. Но в то же время он очень тесно связан с символистами, хотя смотрел на них очень резко и неправильно. Так что положение поэзии Вл. Соловьева в литературе — это положение звена и хронологически, и по содержанию.

## БЛОК

Александр Блок принадлежит к младшему поколению символистов.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ

На Блока сильное влияние оказал Владимир Соловьев: он усвоил его основную тему — концепцию души мира — Софии. Но у Соловьева преобладает философская мистика, у Блока эмоциональная. В этой эмоциональной радуге мы назовем и Лермонтова.

У Блока, как и у Лермонтова, в эротической теме на первый план выступает недоступность, неразгаданность, недостижимость предмета любви, тогда как у Вл. Соловьева этот момент отступает на задний план перед пассивностью и двуначалием Софии. В начале творческого пути у Блока преобладало влияние Соловьева, Лермонтов был лишь обертон, но потом лермонтовская стихия одолела. Кроме концепции возлюбленной Лермонтов влиял и как сатирик. У Блока явно обнаружен сатирический уклон, и этой стороной он близок и к Гейне. Их общая черта — соединение серьезной, патетической лирики с иронией. Соединение высокопатетических моментов с юмористическими, даже с комическими мы видим и в «Трех свиданиях» Соловьева. Но здесь сродство Соловьева с Лермонтовым и Гейне, а не влияние. На Блока же эти поэты очень сильно влияли, особенно во втором и в третьем периоде творчества. Отсюда многие называют Блока русским Гейне, но это неправильно, хотя Гейне, действительно, на него влиял.

Формально Соловьев на Блока уже не мог влиять. Поэзия Соловьева с этой стороны слаба, а к этому времени уже творило старшее поколение символистов. И, конечно, Блок вырос на фоне их поэзии. Он уже знает всю остроту и смелость формы своих старших собратьев. Соловьев — символист не в обычном, а лишь в широком смысле: он осторожен в мотивировке способов выражения. Блок с самого начала работает словом как символом; влияние современников, которые к этому времени уже сложились как поэты, очень сильно. Блок начал сразу с модерна, но перевел его в новую плоскость восприятия.

Из западных поэтов на Блока, кроме Гейне, оказали влияние ранние и поздние немецкие романтики. Отражает он и тона английской поэзии прерафаэлитов с их культом вечной женственности, мистичностью, близостью к Данте; их влияние сказалось и на блоковском пейзаже. Отсюда некоторая близость Блока к Бальмонту, которая объясняется общностью влияний.

Особняком стоит влияние Шекспира, которого Блок очень хорошо знал и ценил. Правда, это влияние очень своеобразно: влияло не все творчество, а лишь некоторые образы. Это — образ Гамлета, и на гамлетовские темы он писал очень много; образы короля Лира и его дочерей, тема Корделии — не узнал истину, прогнал именно ту, которая была ему верна; тема шута, тема короля избранного. И, не учитывая этого влияния, нельзя понять целой стороны творчества Блока. Шекспировская углубленность, шекспировская сила и даже почти шекспировская типическая грубость очень характерны для Блока. Даже формально Шекспир влиял на

него. Его стихотворения последнего периода — это монологи, патетическая декламация актера.

Нужно сказать, что и в раннем творчестве Блока все эти влияния имели место, но там они нивелируют друг друга, а в дальнейшем творчестве эти струи проявляются очень сильно. В первом периоде преобладал Вл. Соловьев, потом он становится обертонном, а влияние Лермонтова, Гейне, Шекспира, прерафаэлитов делается доминирующим. Но это не значит, что в Блоке все к ним сводится: он, конечно, очень оригинален.

## ФОРМАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ БЛОКА

Блок сумел снискать особую любовь публики. Это объясняется отсутствием нарочитости в его поэзии. Для Вяч. Иванова язык поэзии — это священный язык, который должен идти путем все большего и большего отделения от разговорного языка. Сологуб намеренно, нарочито смешивает язык кухни, язык прачечной с изысканно салонным, модернизированным языком. У Блока же — язык жизни, и к этой задаче он подошел без всякого надрыва. У него язык среднего городского интеллигента: школьный учитель уездной барышне так в любви объясняется, с друзьями о боге и бессмертии говорит. И это с самого начала создало силу Блока. Одних ценили, других уважали, от третьих ждали оригинального, Блока любили, потому что его язык — это язык, на котором говорит вся читающая Россия<sup>173</sup>.

Язык Блока характерен не только близостью к языку непосредственного жизненного высказывания, но даже к внутренней речи<sup>174</sup>. Мы всегда думаем словами, но слова эти очень недифференцированы, и когда мы хотим их сказать, то чувствуем, что для внешнего выражения они недостаточны. Но язык внутренней речи всегда близок нам. Внешняя речь выражает внешнюю культуру, степень интеллигентности, образовательный ценз. Во внутренней речи дифференциации меньше, и потому она понятнее всем. Всегда, когда говорят о языке, нужно рассматривать его со стороны близости или отдаленности от внутренней речи. У Вяч. Иванова каждая черточка языка сделана: это — предел отдаленности от внутренней речи. Сологуб, Бальмонт занимают среднее положение. Язык Блока чрезвычайно близок к внутренней речи; это — как бы попытка переложить внутреннюю речь на внешнюю. Благодаря близости к внутренней речи Блок приблизил к себе публи-

ку, в нем узнали себя. И этим также объясняется его успех. Так подойти к публике смогли только Белый и Блок, хотя каждый по-своему<sup>175</sup>.

Метафора Блока живет в том единичном контексте, в который она погружена. Поэтому слово у него очень индивидуально. В классической поэзии те же слова мы встречаем в различных контекстах. У Блока же — чрезвычайная единичность метафоры; она художественно убедительна и значительна только в пределах данного произведения. В этой чрезвычайной сращенности метафоры с индивидуальным контекстом произведения Блок достигает максимума возможного. Отсюда большая амплитуда его метафоры, высокая степень ее оригинальности и смелости. Здесь он превосходит всех своих современников. Но эта поразительно смелая и в этом смысле архимодернистская метафора не воспринимается как вызов. Не подвергая ее анализу, мы не заметим ее смелости, потому что она претендует быть истинной только в контексте данного индивидуального переживания. Этому способствует и приближенность языка Блока к внутренней речи, которой вообще свойственна метафоричность. (См. Мер /?/ «О процессах внутреннего мышления».) Если бы каждый человек мог записать свою внутреннюю речь, он бы удивился своим смелым метафорам. У Блока смелость метафоры очень велика<sup>176</sup>.

Особенностью поэзии Блока является и зигзагообразное изображение мира, его возвышение и снижение. Но зигзагообразность у него выражена не в лексике, а в образах и их эмоциональной настроенности, которые выдержаны в плане одного языка. Так, слова «кабак» и «церковь» из предела одного лексического языка не выходят, а, между тем, между ними — дистанция огромного размера. И в этой разноценности не самих слов, а образов и их эмоциональных обертонов заключается зигзагообразность поэзии Блока, что тоже способствует ее восприятию широкой публикой. Слова «кабак» и «церковь» доступны всякому сознанию благодаря установившимся определенным обертонам вокруг них. Русская литература зигзагообразность миновала, и только модернисты ввели ее. Но у них она воспринималась как наскок, в отличие от Блока, потому что язык его выдержан в одном лексическом плане. Поэтому ему удалось задание «Соловьинного сада», где патетическая идея связана с ослом, и осел создает не комическое, а трагическое впечатление. Между тем, у Брюсова такое соединение воспринималось бы как вызов.

Звуковая сторона в поэзии Блока сложна; она не так сильно выступает, как у Бальмонта, но тем не менее является самостоя-

тельным фактором. Более того, в некоторых стихотворениях заметна даже назойливость. Звуковая сложность согласуется с характером поэзии Блока: ее эмоциональность и интимность требуют и звуковой интимности и эмоциональности.

Рифма у Блока очень смягчена, и не случайно он пришел к белым стихам. Это не бедная, а очень сложная, богатая рифма, но в соответствии с общим стилем его поэзии она очень сдержана, не выделяется и находится на поводу у других компонентов стиха.

Ритм — фактор индивидуализации каждой строки — у Блока очень разнообразен. Теперь стало очень ходким и модным говорить об интонации. Под интонацией понимают совокупность тех оттенков, которые не могут быть точно квалифицированы. Здесь дело не в смысловой и не в звуковой стороне слова, а в той эмоциональной, индивидуальной окраске, которую слову придает голос. Та эмоциональная, индивидуальная оценка слова, которая находится в определенном контексте и передается вибрацией нашего голоса, и есть его интонация. Словом, бесконечные оттенки, которые переводятся голосом, создают интонацию слова. Комбинация интонирования может быть бесконечной, очень гибкой и индивидуальной. Она усиливается мимикой, жестом, обстановкой. Интонация, а не метр, главным образом, и создает своеобразие ритма. В античности допускалась лишь грубая интонация, почти животный крик; ее нельзя было развить, потому что текст произносился с большой сцены через рупор. Теперь для радио, которое займет большое место и с которым нужно будет считаться всем, сложная интонация не годится: она будет звучать слишком комнатно, как теперь клавишин. Вяч. Иванов считает сложную нюансировку суетой и как бы освобождает свои стихи от модуляций. У Блока же в пределах одного и того же метра имеются чрезвычайно многочисленные интонационные вариации. Поэтому его голос умрет в усилителе<sup>177</sup>. Интонация — индивидуальная, эмоциональная обстановка слова, которая передается голосом, — портит все выкладки и расчеты ученых. Где она, как она достигается, мы не можем ответить, как бы мы ни анализировали семасиологически качественную звуковую, количественную звуковую стороны слова. Всегда остается нечто, что, например, у Блока является главным, но не поддается изучению. Здесь лингвистика бессильна и должна опустить руки. В последнее время стараются переложить на пластинки чтение поэтами своих стихов и другие сценические интонации, которые меняются и влияют на поэзию. Это очень полезно, но не всегда может помочь. Заложены лишь основы для науки об интонации, но о науке здесь не может быть и речи<sup>178</sup>. И вообще слова



«интонация» лучше избегать, если ему нельзя придать определенное значение, как в случае, когда речь идет о Блоке.

## ПЕРВЫЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА

Первая эпоха в творчестве Блока однообразна и по составу — лирична. Основная тема — стремление к преображению, но только в пределах личности поэта, в его душе, а не в мире. Космическое преображение отступает на задний план перед преображением внутренним. В дальнейшем творчестве Блока замечается стремление перейти от Богоматери к Христу, от лирики к эпосу и драме, от лирического к космическому преображению. Но в первом периоде — чистая, безысходная лирика, нежелание, неумение и невозможность создать эпос. В классической поэзии каждый образ — это образ внешнего мира. У Блока образ имеет свою форму лишь в душевном единстве, в личном круге. Отсюда и его женственность, преображение в чистой пассивности, в наитии. Это — негаданная, нежданная, нечаянная радость. Образы эти Блок берет из средневековой христианской мистики так же, как и Вл. Соловьев. Но Соловьев, кроме того, черпает свою символику и из античного и восточного миров; по богатству образов он ближе к Вяч. Иванову. Блок в этом смысле сужен: с античностью он никогда не сближался. Между тем говорили, что наступает третье Возрождение. Первое Возрождение — итальянское; второе — германское (это Гете, Винкельман, Вольф, у которых заметна необычайная любовь к античности и попытка возродить ее); третье Возрождение будет славянским. Так говорил один из лучших знатоков античности в мире — Зелинский<sup>179</sup>. Этого самого полного Возрождения ждали, и ждали, что оно изменит весь мир. К кругу этих идей все так или иначе приобщились. Отсюда тяготение к мифу у Сологуба, у Вяч. Иванова, у Брюсова, у Бальмонта. Влияние античной культуры — очень важная сторона в их творчестве, и, не учитывая этого, очень многое нельзя у них понять. Блок в этом отношении прошел особняком: античные образы не вошли в его поэзию, они чужды его миру. Но нужно сказать, что в последний период, когда Блок стал искать социально-историческое преображение, он тоже заинтересовался античностью, но выражения в поэтическом творчестве она не успела найти. Весь мир, вся тематика к этому времени так преобразилась, что могли бы вместить и

античность. Возможность для этого уже наметилась, но осуществить ее не удалось.

В начальный период Блок — узкий романтик. Основным образом его поэзии является Прекрасная Дама, и с ней сочетается только то, что сочетается с Богоматерью. Это — рыцарский культ Прекрасной Дамы, как понимали его в средние века. Их отношения — это отношение рыцаря к Прекрасной Даме или отношение недостойного к Прекрасной Даме. В средние века этот сюжет разрабатывался таким образом, что кроме рыцарского служения возможно и шутовское для того, кто не посвящен в рыцари. Образ непосвященного — это образ шута, который может быть только фигляром по отношению к Прекрасной Даме. Сюжет шутовского служения распространен в литературе, и обычно он разрабатывался так, как это имеет место у Анатоля Франса: всякое служение угодно Богоматери<sup>180</sup>. Такое же выражение эта тема получила и у Блока. Прекрасная Дама не может двоиться, но поэт уже двоится: он только шут в Ее глазах, и отсюда безнадежность, недостижимость его любви. Потом не только он, но и она стала двоиться. Все аксессуары их отношений стали аксессуарами бала: он стал Пьеро, она — Коломбиной. Но теперь Прекрасная Дама Коломбиной еще не стала. Она не на подмостках, не в миру, не вошла еще в круг вещей города, а связана только с природой. Пейзаж Блока отличается от средневекового: он очень густой, напряженный, насыщен языческими, мифологическими существами и очень лиричен. Прекрасная Дама не вошла еще в мир, но вошла в природу, и это послужило как бы мостиком для перехода к городу.

## ВТОРОЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА

Во втором периоде в творчестве Блока происходит расслоение. Прекрасная Дама раздваивается, превращается в Незнакомку. Образ поэта тоже локализуется. Это уже совершенно определенный современный поэт, который все свободное время проводит в шатании по кабачкам. В поэте появляется новая черта по сравнению с рыцарем первого периода: он становится выше Незнакомки — Прекрасной Дамы наизнанку. Но сохраняется в поэте и старое: он и рыцарь, и шут, которые проникают друг в друга, но уже не прямо, а в аксессуарах. Теперь лирический круг размыкается: появляется городской пейзаж, в который входит современная жизнь. Это уже не какой-то город вообще, без периферии, без определен-

ных черт, в который вносится только своя городская лирическая эмоция. Здесь все получает определенные черты: это — кабак, вино, метель, скачки. Но рядом со сложным миром цыганщины продолжает существовать и образ Прекрасной Дамы. Он потерял свою устойчивость, но целиком все-таки не растворился.

Итак, второй период в творчестве Блока характерен размыканием лирического круга. И формальные особенности его поэзии могли развиваться только в таком тематическом плане.

### ТРЕТИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА

В третьем периоде творчества Блок снова стремится к единству. Но если в первом периоде преобладало чисто лирическое единство, то теперь возникает стремление к единству эпическому, хотя это еще только тенденция к его осуществлению. Во втором периоде из распавшегося лирического единства выделяется сатирический мир. Мир этот не приемлется, и ему противопоставляется Незнакомка. Теперь поэт пытается понять эпический характер этого мира. Если там эпическое начало разбивало лирическое единство и считалось плохим, то здесь оно стремится стать стержнем всей жизни.

Что касается тематики, то новые темы здесь не появляются. Во втором периоде по сравнению с первым возникают новые темы, новые комплексы символов. Про третий период этого сказать нельзя. Здесь те же темы, тот же мир, те же вещи, но они перекомбинированы, расставлены по-иному, и потому получили иное выражение: то, что там плохо, здесь хорошо. Блок стремится прийти от разрыва к целостности. Употребляя терминологию Вяч. Иванова, можно сказать, что от идеализма он идет к реализму.

#### *«Соловьиный сад»*

«Соловьиный сад» стоит как бы на грани между вторым и третьим периодами в творчестве Блока. В героине соединяются образы и Прекрасной Дамы, и Кармен (их запястья буквально совпадают), и Фаины, и цыганки. Сначала она — *Rosa dolorosa* в соловьином саду, где чистые ручьи, листья и розы в средневековом понимании этого символа. Потом в ней выступают символы цыганщины. Так что в ней резюмируются облики всех блоковских героинь. Старыми образами являются и ограда и даже осел, который очень опоэтизированным встречается в «Итальянских сти-

хах»<sup>181</sup>. Но к старым образам появляется другое отношение. Там этот мир правый и святой, мир высших ценностей, тогда как за оградой — кабаки, стойка, на что поэт обречен, но что стремится преодолеть, от чего хочет уйти. Здесь правое и должное — реальный труд — за оградой. Сад становится соблазном и грехом, а каменистый путь героя — эквивалентом крестного пути. С розами он уже не связан: розы остались в соловьином саду. Так что эмоциональный смысл старых образов изменился, но поэма эпической все же не стала. В ней есть точная конкретизация работы героя — его можно ввести в профессиональный союз — но соловьиный сад выдержан в лирических категориях. Если мы постараемся перевести поэму на эпические тона — рабочего, по-видимому, красивого, полюбила знатная дама — получится нелепость. «Двенадцать» и «Возмездие» более эпичны, но последний момент и в них завершен лирически.

### *«Двенадцать»*

В «Двенадцати» мы встречаем важнейшие образы и самые интимные символы поэзии Блока, но в другой переработке. Здесь новая комбинация старых тем. Блок единственный из современных поэтов вылит как бы из одного куска.

В поэме запечатлен образ Незнакомки; по существу своему он не изменился, но перестал быть тайной. С Катькой возвращается весь Петербург: петербургские улицы, скачки, острова, фонари, но уже прикрепленные к оглобелям, метель — ею начинается и ею кончается поэма. Нашла свое выражение и тема Пьеро и Коломбины (бутафорская, картонная Незнакомка и как картонная убита), тема цыганки (Ох, товарищи, родные, Эту девку я любил... Ночки черные, хмельные С этой девкой проводил...), тема рыцаря и шута (Петьки и Ваньки). Но все эти старые темы переведены в другой план.

Как же другое освещение проявилось в форме и в тематике поэмы? Здесь каждый момент уже сплошь локализован, язык реалистический, лица реальные и отношения между ними реальные, выюга реалистически осмыслена.

Единство поэмы определяет тема революции. Но оправдание двенадцати — это оправдание пьяной души, пригвожденной к трактирной стойке, оправдание шута. В стихотворении «Поздней осенью из гавани...» смерть все пропившего и все потерявшего матроса — это его оправдание:

А берег опустелой гавани  
Уж первый легкий снег занес...  
В самом чистом, в самом нежном саване  
Сладко ли спать тебе, матрос?

То же в «Поэтах». Поэт замерзает под забором, но момент собачьей смерти под забором — его оправдание:

Пускай я умру под забором, как пес,  
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —  
Я верю: то бог меня снегом занес,  
То вьюга меня целовала!

В обоих стихотворениях вьюга и метель — завершающий аккорд. Так что тема «Двенадцати» не в революцию осенила Блока, а значительно раньше.

У двенадцати красноармейцев нет ничего положительного. Это — последние люди, отребье, как двенадцать апостолов из Галилеи, пошедшие за Христом. Галилея того времени — это наш Елец, из которого обычно выходят преступники. Так и говорят: «Елец — всем вора́м отец». Двенадцать красноармейцев, как двенадцать апостолов, ничего не имеют и поэтому могут иметь все. Здесь Блок — чистый романтик: кто прикреплен к чему-то определенному, тот ничего не ищет; у кого ничего нет, тот может приобрести все. Бог любит тех, кто ни к чему не прикреплен, у кого ничего нет. Отсутствие положительных качеств ставит их ближе к богу, делает их глашатаями божества. Только абсолютно черное создает абсолютно белое: спившийся матрос — белый снег, бездомный поэт — белый снег. Это световое соединение противоположных начал завершено в «Двенадцати»: «Черный вечер. Белый снег». И если в матросе и поэте добро нереально, то в красноармейцах исключительная божья милость проявилась в реальном историческом акте: ставит их во главе революции. Здесь — уже стремление к эпичности, но лишь до появления Христа. Появление Христа не поддается рассказу, как и соловьиный сад, и выдержано в чисто лирическом плане.

С легкой руки Иванова-Разумника считают завершение «Двенадцати» эпическим и сравнивают поэму Блока с «Медным всадником»<sup>182</sup>: есть мол два величайших героических поэта — Пушкин и Блок. Однако это сравнение неправомерно. «Медный всадник» эпичен до конца; для того, чтобы «Двенадцать» звучало эпически, нужно было завершить поэму не Христом, а, скажем, Лениным.

Ленин — лицо реального мира, поэтому его идеализация не нарушила бы эпичности произведения. Идеализация является принадлежностью эпоса, но идеализация живого лица. Блок же в пределах истории остаться не захотел. Последняя инстанция для него — не история, а надысторическое начало. Так что в «Двенадцати» Блок выходит за пределы эпоса. Чистого эпоса в поэме нет; это лишь одно из максимальных достижений эпоса у Блока.

Путь Блока — от абсолютной нереальности Прекрасной Дамы к компромиссному выходу в реальность и в конце к символическому соединению истории с надысторическим началом. И символом завершения является уже не Богоматерь, а Христос. Место, которое занимала Богоматерь, занимает теперь Катька.

### «Возмездие»

По форме «Возмездие» — поэма пушкинского типа, ближе всего примыкающая к «Евгению Онегину». «Евгения Онегина» Пушкин назвал романом в стихах: он не поэма и не роман. И этот стиль Блок избрал для «Возмездия». Жанр этот эпический: мы имеем здесь дело с рассказом. Если автор совпадает с героем, он растворяется в рассказе; если же рассказчик индивидуализован, он выступает как живой человек, бросает рассказ и говорит о себе. Иронический рассказчик, который не сливается с рассказываемыми событиями, делает лирические отступления. Между тем, как там, где автор совпадает со своим героем, это сделать труднее. У Пушкина все патетические места проникнуты иронией. И она так тонка, что мы не везде можем ее определить. Вероятно, во всем «Евгении Онегине» имеются различные градации иронии. Конечно, ирония Блока не похожа на иронию Пушкина. Если ему близка ирония, то патетическая ирония Гейне, а не легкая, освобождающая ирония Пушкина.

Сатиры в «Возмездии» нет: Блок любит этот мир. Ирония ставит нас выше этого мира, но он не отвергается нами. Сатирик выжигает определенную черту в предмете с целью его уничтожить. Он действует как браковщик на заводе: ищет во всем только отрицательные стороны. Жанр «Возмездия» предполагает непосредственное изображение действительности и ее эпическое приятие, тогда как сатира в основе своей лирична. Для того, чтобы ввести чистую реальность в свою поэму, Блок и избрал эту форму. В «Двенадцати» такая эпичность невозможна, потому что там чем хуже, тем лучше.

Тема «Возмездия» биографическая. Действие совершается, как в классических трагедиях и эпосе, в пределах трех поколений. Классики считали, что все важные события определяются и завершаются в пределах того времени, которое нужно для предела трех поколений. Ничто серьезное не может уместиться в одной жизни. Эту классическую схему и использовал Блок для «Возмездия».

Первая эпоха — 70-ые годы — конец старого и заря нового поколения. Старое поколение живет войной и народовольческим движением, новое — идеями индивидуализма. Последнее историческое событие кончается 78-м годом. В последующие годы идут не события, а быт.

Почему это произведение названо «Возмездием»? В греческих трагедиях с жизнью трех поколений связано понятие Аластора<sup>183</sup> — вины и возмездия: в вине заключено возмездие, из вины вытекает наказание. С этим связана идея кармы. Все зло, которое я сделал, должно быть изжито. Поэтому после смерти я тоже воплощаюсь, чтобы освободиться от вины. Святой тот, кто сумел освободиться от вины и погрузиться в нирвану. Круг Аластора замыкается не в одном поколении, а в пределах трех поколений.

В первый период творчества для Блока лирический круг замкнут. Там нет отцовства и сыновства; сыновья не связаны со своими отцами<sup>184</sup>. Это солипсизм, одиночество человека в мире. В «Возмездии» же герой должен изжить Аластор; он не начинает, а завершает. В его жизни будет подведен итог, совершится окончательное возмездие. Выразительницей возмездия является мазурка, которая звучит во всех важных случаях. Мазурка — очень бурный, очень воинственный музыкальный мотив, и в то же время он является национальным польским гимном. Отношение к Польше и есть тот основной грех, который должен быть искуплен. Почему взята именно Польша, несколько не ясно. Может быть, Блок взял Польшу под влиянием того негодования, которое вызвало в кругах русского общества отношение к ней во время войны. Теперь мы знаем, что дело было не в Польше и не в России, но тогда считали, что именно Польша станет камнем преткновения. Вероятнее, что Польша как выразительница грехов взята случайно: обусловлена не эпически, а лирически. Мы можем думать, что Польша важна для Блока как музыкальный мотив. Если бы поэма была закончена, выяснилось бы более определенно. Но во всяком случае ясно, что Польша — это символический образ всех грехов старой России, что Польша — это возмездие. Мазурка из социального момента переходит в личный. Возникает отщепенство: разрушение семьи славян, с одной стороны, и разрушение отдельной семьи, с

другой. Как политически Россия оторвалась от славян, так и сын оторван от отца, живет с дедом и является как бы медиумом между ними. И раз исторически все дело в Польше, то и фабулически все завершается в ней: завершает встреча героя в предместье Варшавы с польской девушкой, у которой должен будет родиться сын. Соединение и произойдет в четвертом поколении. В моменте сыновства — высшее достижение эпоса у Блока; двенадцать красноармейцев довлеют себе. Продолжение в сыне характерно и для перехода Блока к мужественному началу. Связь «Возмездия» с другими произведениями Блока довольно отчетлива: метель является разрешающим аккордом; завершение лирическое — образом мазурки; польская девушка связана с Мери и со Снежной Девой. Но отдельные комплексы не могли быть общими, так как замысел «Возмездия» иной.

## АКМЕИЗМ

Акмеизм озаглавлен борьбой с символическим значением вещи. У символистов случайных вещей очень мало, а если они есть, то как символы чего-то высокого. Так, у Вяч. Иванова солнце — это мифологема о страдающем боге; между солнцем и страданием связь чисто смысловая. Если бы Анненский хотел связать солнце со страданием, он показал бы, как солнце раздробляется в призме. Человечески интимное и жизненное осмысление вещи дали акмеисты. Они говорили, что для символистов смысл сделался дороже конкретной вещи. Так, страшный дракон закрыл вещественное значение солнца. Вещь, ставшая символом, потеряла свое конкретное вещественное значение, тогда как нужно узнавать ее живую плоть. Поэтому поэты этой школы называли себя акмеистами (от греческого слова акме — вершина) или еще адамистами. Как Адам впервые назвал вещи, впервые дал им имена, так и поэты должны по-новому подойти к вещам, по-новому назвать их.

Что касается тем, то если у Анненского основные темы депрессивные и основные тона шепотные, то у акмеистов на первый план выступает шум, радость жизни, стремление к примитивизму. Старый мир у них ожил: всё ярко, возбужденно, жизненно, весело<sup>185</sup>.



## АХМАТОВА

Поэзия Ахматовой в некоторых чертах резко отличается от поэзии символистов. Все акмеисты сложились под крылышком и духовным влиянием Анненского.

Основной особенностью поэзии Ахматовой является близость к разговору. У Блока лексический состав языка тоже обычный, жизненный, не имеющий нарочитых построений, но основа у него все же лирическая, и ей соответствует синтаксис. И у Белого язык не выходит из пределов стихии разговорного языка, но он не пользуется разговорным темпом. Совершенно разговорный язык свойственен Анненскому, но он выдержан в пределах не целого стихотворения, а лишь в отдельных строках. У Ахматовой же преобладает разговор: живая, короткая и по особому энергичная разговорная фраза.

Как и все акмеисты, Ахматова в противоположность символистам стремится к равновесию всех элементов слова, как эмоциональных, так и предметных. Для Бальмонта важен лишь эмоциональный оттенок вещи, и он нагромождает клочки вещей из разных пейзажей с целью вызвать эмоциональное впечатление. И соединить их в одну картину мира нельзя и не нужно. У Ахматовой же дается совершенно законченная конкретно-образная картина, не имеющая зрительных несообразностей. В этом полном равновесии эмоциональных и зрительных моментов слова у акмеистов видели их приближение к реалистам.

Лексика Ахматовой характерна соединением двух стилей. Но уясним себе, что это за стили, и тогда мы поймем принцип их соединения. Высота стиля — в его эмоциональности, в повышенном лиризме; низкость стиля — в изображении мелочей жизни. У Ахматовой интимно-лирическая углубленность соединяется с жизненными мелочами, но все движется в одном плане.

Лексически поэзия Ахматовой чрезвычайно бедна. В. В. Виноградов установил в ней лишь три семантических гнезда: любовь, песня, молитва<sup>186</sup>. Едва ли таким способом можно анализировать лексику; это слишком упрощенно. Но одно он отметил правильно: чрезвычайную бедность лексики Ахматовой. У Пушкина в каждом стихотворении — иные слова. У Ахматовой в каждом стихотворении — старые слова плюс несколько новых или минус несколько новых.

Звуковой состав в поэзии Ахматовой довольно совершенный, но не выступает. Стремление избавить слово от назойливого зву-

чания характерно для всех акмеистов, и этим они приближаются к классикам.

В основе ритма поэзии Ахматовой лежит разговорная интонация. Здесь много вопросов, восклицаний, женских шпилек. Интонация ее стремится быть единичной, ценной лишь в данном индивидуальном контексте. Она не резкая, и потому мы часто можем передавать ее песенным ритмом. Песня требует уравнивания двух моментов: интонационно-музыкального и смыслового. В стихах Ахматовой, при всей их жизненной резкости, интонация приглушенная; ее стихи издали звучат так, как звучит один напев. У всех акмеистов, вследствие их стремления к примитивизму, стихи приближаются к песне. Гумилев воспроизводил экзотическую песню; Кузмин — полукабацкую, полукультурную по западноевропейскому типу, и так сблизил свои стихи с песней, что перекладывает их на музыку; у Ахматовой ее стихотворения приближаются к народно-песенным. Поэтому ее стиль можно определить как соединение разговорного и примитивно-народного языка.

Что касается отношения Ахматовой к предмету, то она продолжает манеру Анненского, но ослабляет ее. У Ахматовой предмет живой, каждая вещь живет своею жизнью, но есть и героиня. И живой пейзаж, главным образом, комнатный, созвучен переживаниям героини. В противоположность символистам, у которых вещь всегда символизирует момент бытия, у Ахматовой каждая вещь знаменует только себя, свою особенность<sup>187</sup>.

О жанре поэзии Ахматовой можно сказать, что он очень упрощен. В основном, у нее небольшая лирическая пьеска, построенная вокруг одного образа. Она не поддается никакой дифференциации, названия для нее не придумаешь. Следует отметить, что жанровая бедность характерна не для всех акмеистов, а только для Ахматовой.

Основная тема поэзии Ахматовой — тема непризнанной любви. Но принципиального вопроса о недостижимости любви, как это имеет место у поэтов эпохи Возрождения, у немецких романтиков, у Блока, вопроса о взаимном достоинстве у нее нет<sup>188</sup>. У Ахматовой непризнанная любовь движется во вполне реальном плане. Она исходит лишь из фабульного положения из-за непризнанной любви, но обоснования этого факта у нее нет. Для Ахматовой все дело в подборе соответствующих переживаний, которые разработаны глубоко лирически. Верности предмету любви, его единственности мы у нее тоже не найдем. Вероятно, в каждом стихотворении — все новые лица. К гамме чувств из-за непризнанной любви присоединяется мотив разлуки, мотив непризнания любви в замужестве.

Но все эти мотивы объединяет одна черта: ей важны не этические основы любви, а фактическая сумма переживаний, которые связаны с данным оборотом дела, наличие чувств с их мельчайшими нюансами. Одни критики ставят это в вину поэзии Ахматовой, утверждая, что это дескать неглубокая поэзия, другие, напротив, считают, что в поэзии Ахматовой обнажается глубокая конкретность факта любви. Конечно, это — не достоинство и не недостаток, а лишь особенность<sup>189</sup>. Но благодаря этой особенности Ахматовой удалось внести в тему любви особые черты: любовную обыденность, конкретную, реалистическую сторону любовных переживаний.

Есть в поэзии Ахматовой и мотив родины, России, есть и религиозные мотивы. В этом смысле она продолжает традицию русских поэтесс — Павловой, Мирры Лохвицкой, Гиппиус. Но эти темы у нее даны не в чистом виде, а с примесью эротики. Нужно сказать, что, когда мы расчленяем поэзию Ахматовой на отдельные темы, это — абстрактное расчленение. Фактически в каждом ее стихотворении темы переплетаются.

## ГУМИЛЕВ

Основной особенностью поэзии Гумилева является большая примесь экзотических, внеевропейских культур. Стремление к экзотике вообще характерно для акмеистов. Символисты считали, что в восточном мире никакие силы черпать нельзя; наоборот, нужно вернуться к классичности. И лишь акмеисты пересмотрели этот вопрос. Возврат к примитивизму в сочетании с экзотизмом и характерен для Гумилева<sup>190</sup>.

Особенностью синтаксиса Гумилева является приближение к разговорному строю. Отклонение от установившейся синтаксической формы характерно для всех акмеистов: у них форма стала гораздо свободнее.

Что касается звуковой стороны, то Гумилев был большим мастером стиха, но в его поэзии звуковой момент не выступает.

Очень существенной стороной поэзии Гумилева является рифма. Символисты чуждались новых изысканных рифм. Исключением в некоторой степени является один только Брюсов. Так, Вяч. Иванов находил, что изысканная рифма только портит произведение. Гумилев же стал создавать очень редкие, неупотреблявшиеся рифмы. И нужно сказать, что эта задача ему удалась: он необычайно обогатил словарь рифм<sup>191</sup>.

Основным мотивом поэзии Гумилева является мотив сильной личности, но понятой не так, как это имело место у романтиков. У него сильная личность — это телом сильная личность. Гумилев говорил, что у символистов преобладало идеально-духовное начало, что они отклонялись даже в аскезу, тогда как тело гораздо мудрее, больше знает, больше понимает, больше видит, чем дух. Те стороны жизни, которые доступны примитивным людям, доступны им не умом, а другими, близкими к телу, локализованными в теле инстинктами. И герой Гумилева — это человек сильный своим телом, мудрый своим телом.

Мудрость тела, правота тела, сила тела, которое знает свой путь, в душе осознается как память. Эту память Гумилев называет памятью тела. Если наш ум способен только познавать предков, то тело связано с ними. Тело может вспомнить весь ряд поколений, тогда как ум — только теоретически познать их. Мотив памяти сильных, примитивных предков, попытка в своей душе прослышать их голоса занимает в поэзии Гумилева видное место<sup>192</sup>.

В соответствии с темой памяти тела сильной личности разработана и эротическая тема. Гумилев считал, что в поэзии символистов религиозные, философские мотивы так рассосали любовь, что от нее ничего не осталось. Для него любовь — это плотская, чувственная страсть, которая не выходит из пределов жизненного контекста. Поскольку любовь телесна, она возвращается к земле, к реальной плоти.

Очень важной темой в поэзии Гумилева является тема скитальчества, странствования. У символистов движение заносилось в потусторонние миры, а фактически все происходило в Петербурге. Так, у Белого Космос — это Космос идей, единство Космоса — это смысловое единство, земля — иерархия духовных сил. Гумилев проповедовал реальное, географическое расширение, и тогда это было очень ново. Мотив скитальчества, путешествия по земле сочетается с мотивом сильной личности, которая всегда авантюрна.

Кроме экзотических тем Гумилев развивал и темы европейские: кабачков, бедного люда, но они занимают в его поэзии второстепенное место.

## КУЗМИН

Кузмин известен как поэт и как прозаик.

## ПОЭЗИЯ КУЗМИНА

Основу своей поэзии Кузмин черпает из стихии песни французского типа, полународной, полукультурной. Такую песню создавал особый слой людей — отчасти бродяг, отчасти нищих, но публики чрезвычайно гордой, державшей себя с большим достоинством.

Язык поэзии Кузмина очень интересен, и по языку мы его сразу узнаем. Говорят, что в этом отношении он ближе всего к Сологубу, но это сближение очень поверхностно и грубо. Общим у них является разве то, что оба они несколько неудобны. Своеобразие стиля Кузмина в особом смещении двух стихий языка. Первый элемент — культурно-городской, бытовой; это не изысканный модернизированный язык Сологуба, а поверхностно-культурный язык городского человека. Если бы Кузмин остался в пределах этого языка, он был бы умеренным футуристом вроде Игоря Северянина. Но этот язык сочетается у него с народным и именно с его интимно-лирической стороной. Все серьезное, что имеется в поэзии Кузмина, вышло из народной лирики. Смещение двух стихий языка и создает своеобразие его стиля.

Особенностью синтаксиса Кузмина является стремление к разговору, стремление сделать тему конкретной и легкой.

Строфика и ритмика в поэзии Кузмина очень разнообразны. Разнообразие может быть достигнуто двумя путями: 1) изобретением новой строфики, что сделать очень трудно, и 2) использованием большой массы традиционных строф. Так, у Вяч. Иванова — чрезвычайно разнообразие строфики, но новаторства, своих оригинальных строф у него нет, а имеется лишь широкое использование классических строф. И у Кузмина богатство строфики второго типа. В его поэзии преобладает очень богатая комбинация строфики, которую он черпает из народного духовного стиха.

Метафора Кузмина — не философская, обобщенная метафора Вяч. Иванова и не эмоциональная, воплощенная в единичном контексте метафора Блока. Для него главным является удачное, поверхностное остроумие, и этим он близок к эпикурейскому ложноклассицизму. Кузмину дорога не та метафора, которая углубляет предмет, как это имеет место у символистов, а такая, которая создает его легкую, а не земную, конкретность. Конкретность у Кузмина резкая, до грубости резкая. Этим подчеркивается примитивизм видения, примитивизм мышления. И лексика это позволяет. Он и духовные стихи берет из-за их примитивизма. В этом его

послесимволизм, акмеизм. Роднит его с акмеизмом и стилизация<sup>193</sup>.

Главная тема поэзии Кузмина — тема эротическая. Но в любви для него нет этического, мистического углубления, верности, единственного объекта любви. В эпохи Возрождения и романтизма поэты, конечно, могли любить многих, но в поэзии они обобщали, воспевали единую женственность. У Кузмина же никаких проблем любви нет, а только — конкретные, чисто жизненные переживания. Как и у Ахматовой, у него все дело в психологической гамме чувств. Но если у Ахматовой напряженная эмоциональная глубина, большая лиричность, то у Кузмина легкий скепсис, тона улегченные, периферические; душа никогда не отдает себя до конца и не хочет отдаться. Любовь у него, как в античной поэзии, посвящена в большинстве стихотворений мужчине, но лишена той углубленности, которая имеется, скажем, у Платона. Часто он черпает эту тему из быта путешествующих подмастерьев; стилизацией он как бы снижает, оправдывает ее грубость. Основной тон поэзии Кузмина не меланхолический, а, наоборот, положительный и направлен не на важные моменты обыденной любви, как у Ахматовой, а на конкретные легкие переживания, на второстепенные детали. И в изображении этих легких радостей — сила и своеобразие поэзии Кузмина.

Есть в поэзии Кузмина и темы философско-историко-культурные. И здесь размышления вызывают не бог и не мир, а культура Александрии, характерная эклектизмом и скептицизмом. На основании неверия в одно можно принять все; отсутствие исключительной преданности порождает всепринятие. Эта тема александризма близка Кузмину. Он указывает на то, что и телесно мы гибриды, что в нас течет всевозможная кровь. Теперь вообще замечается стремление к расовому кровосмешительству; чистых рас нет, создает культуру какая-то внерасовая интеллигенция. А с точки зрения акмеистов кровь, раса, антропологическая сторона важны так же, как для символистов дух, который не знает расы. И раз у нас нет одной веры, как нет одной расы, мы ничто не ограничиваем, принимаем все. Отсюда и наше библиофильство, интерес к музеям<sup>194</sup>.

Темы поэзии Кузмина, как и александрийской поэзии, проигрывая в глубине, выигрывают в широте. Отсюда и его тяготение к стилизации. Нужно сказать, что мелкое искусство не ниже высокого, и с исторической точки его отрицать нельзя. Можно оспаривать важность поэзии Кузмина, но нужно признать, что ее достижения велики.

## ПРОЗА КУЗМИНА

Главные представители новеллы у нас — Тургенев, Лев Толстой, Чехов. Следующий этап — Брюсов, Сологуб. Кузмин занимает как бы среднее место между ними. Мы видим, что его новеллы послесимволистские, но в общем — это стилизация ложноклассической авантюрной новеллы.

Быта у Кузмина нет. Если он есть, то лишь как аксессуар, как второстепенная подробность, не говоря уже о том, что это — не современный быт, а прошлый, который уже стал достоянием стиля. Психологического момента в его новеллах тоже нет; все дело — не в психологии. Новеллы Кузмина возбуждают чисто фабульный интерес. И у Мопассана имеется очень изысканная фабула, но там она имеет другую цель: показать, как будет действовать душа в определенных обстоятельствах. Фабула является хорошим средством для проявления психологии героя. У Кузмина же фабулическая задача самостоятельна; она определяет и героя. Герой его — это не характер, даже, грубо говоря, о темпераменте его мы не знаем; он избирается как носитель фабулы. Не характер героя мотивирует фабулу, а, наоборот, фабула определяет героя. Такая художественная концепция делает героя улегченным. В авантюрных новеллах эпохи Возрождения герой только пешка. Кузмин же до одного голого имени все же не низводит своего героя, но для него нет важного и неважного, он не знает этических проблем: пусть жизнь мною играет, не нужно различными идеями мешать легкой жизни. Вот такой герой и может прожить интересной жизнью. В постановке героя сказалось влияние эпохи: такая концепция героя могла возникнуть как реакция на глубокого героя символистов. Пустота героя Кузмина, его прилаженность к фабуле является не только следствием отсутствия характера, но и особым художественным заданием: пустота становится реакцией на сложность. И если иногда к фабуле прибавляется некоторая мысль, то она всегда состоит в том, что нужно быть доступным жизни, отдаваться на волю стихии. Мудрость — в отсутствии догм, в легкой отдаче себя течению жизни. В больших повестях Кузмин пытается на несопротивлении судьбе построить характер. Но это положение у него всегда нарочито; определяющим началом является интерес к фабуле.

Характерна для новелл Кузмина большая конкретность. И у реалистов преобладают подробности, но их цель чисто познавательная: подробности даются для характеристики героев, для полноты картины. У Кузмина — лишь непосредственное любование

вещью. В этом нарочитом любовании — реакция на символистов, для которых вещь имеет смысловое значение<sup>195</sup>.

Что касается позиции автора, то он сливается с рассказчиком. Там, где основным художественным моментом является фабула, автора как судии нет, все определяет рассказчик. И рассказчик этот улегченный, без всяких теоретических, психологических мыслей; рассказ его легкий и грациозный.

Таковы основные особенности новелл Кузмина. Может ли им быть создан роман? Авантюрный роман он создать может, но помещает другое: такой роман в современную эпоху художественно не может быть воспринят. Маленькую авантюрную форму, новеллу мы оценим, но авантюрный роман читать не будем. В роман должна быть вовлечена история, эпоха в ее целом. Фабулу авантюрного романа можно развернуть вне времени, вне места. Так, самый глубокий, самый крупный представитель этого жанра — Уэллс преодолел и пространство и время<sup>196</sup>. Вовлечь эпоху в роман может герой, быт, идейный стержень, хотя и не в чистом виде. Поэтому самое большое, что может создать Кузмин в области большой формы, это только повесть. В отличие от новеллы в повести делается попытка отразить современность, но проблемы эпохи сюда не входят, связь с ней остается периферической. Тенденцией отразить действительность объясняется то, что его герои взяты непосредственно из жизни. Так, в «Покойнице» изображена история отношений Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал. С этим же связано и то, что Кузмин нигде не может отрешиться от биографического момента: в каждом герое — ненормальное отношение к мужчине. Стремление внести в повесть случайные куски жизни, неумение отличить исторически существенное от случайного, отсутствие критерия поражает в них. Ни фабула, ни вещь, ни скепсис критерия дать не могут. Стилизация фабулы и вещей, неразработанные куски сырой действительности и могут создать только повесть. В произведениях Кузмина есть некоторая психологичность, некоторая социальная локализация, но их можно в корне переместить, и от этого ничего не изменится.

Из акмеизма русская проза выйти не могла: она пошла за Бельм, а не за Кузминым. И Кузмин, конечно, остается совершенно одиноким<sup>197</sup>.

## ФУТУРИЗМ

Зародился футуризм в Италии; во главе его стоял Маринетти. В футуризме существуют два направления: раннее и позднее<sup>198</sup>.



В первой стадии футуризм пришел с определенным новым тематическим миром, новым мироощущением.

Отличительной чертой мирозерцания футуристов, как отчасти и символистов, главным образом, Вяч. Иванова, является неотделимость искусства от жизни. Для Вяч. Иванова поэзия есть теургия, преображение мира. Поэт рождает не только новую поэзию, но и новую жизнь. И футуристы считали резкое выделение искусства, разграничение поэта как человека и художника невозможным. Теперь это положение продолжают комфуты<sup>199</sup>. Во всяком случае, для футуристов характерно неразделение поэзии и жизни.

Основная тема футуристов — тема урбанизма, городского люда, городского чувства. Искание новых миров характерно и для символизма. Но символисты искали новое в идеальной жизни; гонясь за новыми мирами, они завоевывали новую действительность. Футуристы же стремились уловить темп современной жизни. Новой для них явилась городская культура, которая не вошла в поэзию: техника, биржа, мировой рынок, необычное единство между странами. Они считали, что совсем не нужно искать новое в душевных переживаниях. На первый план в поэзии надо выдвигать темы, посвященные техническим достижениям, урбанизму.

Видное место у футуристов занимает тема личности, но детализацию переживаний они обходят. По их мнению, жизнь идет таким быстрым темпом, что разные фазы внутренних переживаний подвергаются его влиянию. Поэтому лиризм в поэзии должен быть иным: лиризмом мгновенных чувств. Пассеистская поэзия воспевала лишь особые, отдельные темы. Максимум реального содержания не входил в поэзию, а если входил, то лишь контрабандой. Поэтому нужно расширить круг тем. В связи с такими взглядами на поэзию футуристы провозгласили бесстыдство.

Можно было думать, что футуризм станет течением неиндивидуальным из-за вражды к чувствам, их размазыванию и т. п. Но в действительности футуристы — индивидуалисты. Это объясняется тем, что они как всякие новаторы, встреченные невниманием, не пытались примирить с собой публику и пошли на скандал. И декаденты шли на скандал, но у них он был вызван внешними побочными причинами, которые вызвала публика. Футуристы же объясняли, что выступление поэта должно производить скандал; кто не вызывает его, тот — никто. Скандал являлся для них не побочным явлением, сопровождающим новаторство: основная стихия поэта — устройство всевозможных скандалов и трюков. Во втором пе-

риоде футуризма эта тенденция исчезла, но провозглашение искренности чувств, урбанизма и техники осталось.

В первом периоде футуризма формальные новшества выразились лишь в разрушении и перемещении элементов поэзии, которые по старым канонам не подлежали смещению. Во втором периоде выступила проблема формы, главным образом, проблема слова. Слово всегда пользовалось приматом в поэзии. Но раньше понимали слово в самом широком смысле, футуристы же имеют дело только с его лингвистической стороной: стремятся к обновлению лексики<sup>200</sup>. С их точки зрения, пассивная поэзия отстала от жизни; воспевать современность ее средствами нельзя: у нее нет для этого слов. Поэтому нужно обновить лексику. Чтобы отразить современную цивилизацию, футуристы внесли в поэзию новые культурно-технические термины. Помимо этого они утверждали, что и самый строй души современного человека изменился и для его выражения тоже нужно внести новые слова; но это новое им пришлось просто выдумать. Неологизмы вводили разные поэты, но они мотивировали их разговорным языком, имеющимся корнем или стихией языка. У футуристов образование неологизмов совершенно свободное. Они подчеркивали, что никаких принципов знать не хотят, и провозгласили нарочитую формулу: если мне нравится, наплевать, что никто не понимает.

Из этого устремления появился Хлебников — получудак, полусвятой и, нужно сказать, человек в достаточной степени образованный. Хлебников утверждал, что в поэзии главное — звуковой образ, который создает впечатление непосредственно, помимо смыслового значения слова, и что заумный язык был всегда. Действительно, в религии заумный язык имеет место. Когда молитвенное состояние овладевало духовно одаренными людьми, они лишь восклицали, а другие потом их восклицания переводили в слова. Конечно, это — реальный факт, но, какая психологическая связь между поэзией и молитвой, вопрос спорный и сложный. Доля звуков в поэзии имеет большое значение, но это один из многих компонентов и не самый важный. Хлебников писал заумью и прозу. Его прозаические произведения очень интересны, но они скорее фокусы, чем художественная литература<sup>201</sup>.

Итак, футуризм пришел в литературу с определенным новым тематическим миром. Тематическая новизна привела их к новизне лексической.

## СЕВЕРЯНИН

Игорь Северянин принадлежит к старшему поколению футуристов — к так называемому эгофутуризму.

Характерной чертой поэзии Северянина является стремление привить стихам новую напевность. Свои стихи он не читал, а напевал, но музыкально они очень примитивны. И Кузмин берет песню и стилизует ее. Но он из песни берет все лучшее, песни легкой, грациозной, тонкой, пусть не лишенной некоторой грубой конкретности. А Северянин брал самые скверные стороны песни. В конце концов Кузмин знает народные песни, а Северянин брал их только в граммофоне. Вообще под сомнением, знал ли он какой-нибудь язык кроме русского и чтобы чем-нибудь вообще занимался.

Рифма у Северянина изысканна, но эта изысканность случайна. У Гумилева изысканность рифм соответствует всему стилю его поэзии, у Северянина рифмы важны сами по себе.

Синтаксис у Северянина улегченный. Но стремление к разговорному языку в большинстве стихотворений у него не ново, а что ново, то порча. Нарушение границ установленного языка должно иметь художественный смысл, а у Северянина его нет. Его нововведения очень поверхностны и эстетически не продуманы.

Строфика у Северянина обычная. Вообще у него деструкция старых форм, и деструкция даже не смела и не оригинальна.

Герой Северянина принадлежит к верхам. Конечно, он смахивает на лакея из хорошего ресторана, но сам Северянин этого не знал.

Основная тема поэзии Северянина — эротическая. Нового у него здесь мало; ново лишь то, что он не боится пошлости. По его мнению, быть искренним — это не бояться пошлости. У него — затасканная пошлая нежность городской песни, сдобренная интимной ресторанной примесью.

Есть у Северянина и тема своей гениальности. Есть она и у Брюсова, но там она выражена в приемлемой форме: «*Me eum esse*». У Северянина эта тема разработана очень примитивно. Встречаются у него и культурно-философские темы, но они очень слабы.

Поэзия Северянина настолько слаба даже технически, что его успех — лишь печальное недоразумение, которое можно объяснить отсутствием художественно воспитанных читателей. Поэзия может претить, может быть противна, но во всяком случае она должна быть интересна<sup>202</sup>.

Лучшие работы о Северянине — Гумилева и Садовского<sup>203</sup>.

## ХЛЕБНИКОВ

Хлебников оказал большое влияние на современную ему поэзию. Основная проблема, которую он решал в своем творчестве — проблема слова. Понята она была буквально: он имел дело только с лингвистической стороной слова<sup>204</sup>. Лингвисты не берут слово как действующую силу — социальную, этическую, познавательную; от функции слова в культуре они отрекаются. Хлебников один из первых стал ориентировать поэзию на лингвистику. Поэтому у него только один критерий — грамматический; и его формальные достижения лежат в этой области. Символисты также внесли новое в слово, но для них новое — это отражение в слове культурных достижений. Хлебников брал лишь внешние, лингвистические стороны слова; понимая слово по-новому, он на первый план выносил его звуковую сторону и связанную с ней эмоцию. Он считал, что эмоция, связанная со смыслом слова, не эстетична, так как основана на жизненном восприятии. Эстетична эмоция лишь в том случае, если она связана со звуком слова. Задача поэта создавать такое слово, которое довлеет себе, связывается с эмоцией, минует смысл. Это знали и символисты, но они говорили, что лишь ряд слов в своем звучании в строке вызывает самостоятельную эмоцию. Хлебников же настаивал на том, что каждое слово может создавать эмоциональное впечатление. Для его осуществления лучше всего создавать новые слова на особом звучании. Эту проблему он и пытался решить в своем творчестве. Но его новые слова не очень оригинальны и, в конце концов, напоминают старые. Каждое слово Хлебникова напоминает настоящее слово и вызывает эмоцию зыбкую как воспоминание созвучного смыслового образа. Его слово не освободилось от смысла, потому что когда-то и где-то было мотивировано не эстетически, а смыслом. В эстетике существует проблема: могут ли вообще звуки языка иметь непосредственное эмоциональное значение или так или иначе звук носит воспоминание, пусть смутное, о смысле слова? Вообще это вопрос спорный, но бесспорно, что роль звучания в поэзии велика. У Хлебникова новые слова создаются как воспоминание о каких-то старых словах. И по-своему его поэзия очень талантлива, хотя, может быть, назвать эту поэзию истинной нельзя. Ему с тактом удастся создать словавоспоминания и сжать в одном слове воспоминание о нескольких близких по эмоциональному значению словах.

В слове имеется бесконечная потенциальная возможность разных сторон и оттенков. Языковое сознание каждого определенного времени фактически реализует лишь ничтожную сторону слова.

Поэтому, ничего не видоизменяя, можно создавать в нем совершенно новое. Гениальный поэт вносит в свои произведения новые слова путем переноса в них уже существовавших моментов, но ставших из актуальных потенциальными. Так понимали свою задачу символисты. Хлебников пошел по другому пути: создал слова с новым звучанием, вызывающим определенные воспоминания. Так, в словах «О, лебедиво! О, озари!» звучат как далекое воспоминание слова «О, озеро! О, заря!» Часто у него встречаются и более грубые образования: новые слова создаются из обычных корней: *достоевскиймо, пушкиноты*<sup>205</sup>. Здесь тоже возникает какое-то воспоминание, но прообраз дан прямо, грубо, тогда как в первом случае он тонок.

Что касается синтаксиса и морфологии, то новое Хлебников здесь не создает; он склоняет, спрягает и т. д. Новую звуковую плоть он создает в пределах тех же морфем. Его творчество сводится к старым морфологическим и синтаксическим формам, новое значение приобретают лишь звуки<sup>206</sup>. В противоположность Хлебникову символисты, работая теми же самыми словами, но в пределах иного синтаксиса, создавали новые аналитические и синтетические формы<sup>207</sup>.

О тематике у Хлебникова в строгом смысле говорить нельзя: ее замещает словесный жест. Жест предметно не осмыслен; он имеет какой-то смысл, но очень эмоциональный и беспредметный. Вундт в определении происхождения языка говорит, что первоначально звук сопровождался жестом, что звук есть лишь результат мимической способности наших произносительных органов; лишь потом он становится целью. Первоначально слово является спутником какой-то жестикуляции, которая не определяется предметом, а есть лишь отзвук на предмет; и этот отзвук — во мне. Жест беспредметен в самом лучшем смысле. Поэтому слово — не этикетка на предмете, а выражение моей самости. И Хлебников утверждал, что, как жест беспредметен, так и слово должно быть беспредметно. Это и сказалось в его поэзии. Заглавия в его произведениях есть: например, «Полдень»; но о полдне здесь нет и речи; есть лишь самовитость, жест поэта. В поэзии полдень — это то, что выражает повод к нему, тема низведена до повода<sup>208</sup>.

Виктор Шкловский писал, что у футуристов впервые воскресло слово. Все то, что скопилось вокруг слова нелитературное, отошло. Старые критики брали в слово лишь его культурное окружение. Теперь же слово становится беспредметным, обнажается. Мы начинаем ощущать все морфологические и синтаксические стороны

слова, которые раньше затемнялись смыслом. Футуристы заставляют почувствовать слово, воскрешают его<sup>209</sup>.

Итак, у футуристов и у его главного представителя Хлебникова чисто формальное новаторство. Они развили не культурную функцию слова, а лишь лингвистическую. И в этом мы видим их узость.

## МАЯКОВСКИЙ

Маяковский — видный представитель футуризма. Он также создает новые слова, но пытается как-то их оправдать в существующем языке.

Основная структура лексики Маяковского — городская. Он хочет быть поэтом улицы. В каждом языке существуют различные пласты. Особенно развиты разные наречия во Франции, но они существуют во всех языках, существуют и в России. Маяковский более всех своих соратников изучил эти наречия и ввел их в поэзию. Правда, отдельные слова, обороты, куски у него имеются из разных организмов, но они получили объединение в новом языке — в языке люмпен-пролетариата. В этом бросили обвинение Маяковскому марксисты, так как они менее всего основываются на люмпен-пролетариате. Но рядом с жаргонами у Маяковского встречаются и изысканно-культурные, даже иностранные слова. Так что говор городских низов у него выдержан не во всем языке, а лишь в основной его ориентации. Для классиков лексическая чистота была необходима. Принцип лексической чистоты в прозе отменили лишь натуралисты. Символисты по существу тоже не подвергли язык смещению. Так, язык Сологуба стилистически однороден: он лишь сочетал два пласта — модернизированный и мифологический. Впервые нарушили лексическую чистоту футуристы: для них все слова хороши. Бывали эпохи, когда слова теряли старую лексическую физиономию, но для того, чтобы выработать новые. Футуристы же раз и навсегда порвали с лексической чистотой: преобладает у них уличный жаргон. И, ориентируясь на него, Маяковский создает свои новые слова. Низовые пласты языка таят большие возможности роста; арг — это необычайно живая область. Правда, она не всегда продуктивна: здесь многое рождается, но многое умирает. Вследствие того, что улица рассасывается, умирает и ее язык.

Что касается синтаксиса, то Маяковский различными приемами — метрическими, ритмическими, строфикой — достигает особого восприятия фразы. Но здесь — приоритет Белого. У Белого новый синтаксис заставляет по-иному воспринять речь, перестраива-

ет наше сознание. Поэтому многие называют его синтаксис гносеологическим. У Маяковского нет цели создать новое восприятие: он имеет в виду риторическое усиление<sup>210</sup>.

Риторизм пользовался уважением во французской поэзии. В основе поэзии его главного представителя Беранже лежит национальная уличная сатирическая политическая риторическая песня. В русскую поэзию внес риторику, главным образом, Державин, известный философским риторизмом, и отчасти Некрасов. Но у них риторизм был заложен потенциально и проявиться не мог, потому что не было для этого подходящих условий. Усиленная риторика впервые появилась у футуристов, главным образом, у Маяковского. Его риторика имеет общность с античной. У Цицерона и Тита Ливия риторика носит порнографический характер. Они брали свои ругани из низов, и этим Маяковский связан с ними к величайшей чести его<sup>211</sup>. Характерна для него и демагогичность; он не боится демагогии, ищет демагогию. Таким образом, Маяковский на русской почве в новой форме, в другой обстановке внес в поэзию риторизм, который до него был очень мало представлен. И в этом его заслуга неоспорима.

Ввиду риторического задания звуковой элемент в поэзии Маяковского может играть лишь служебную роль для тематики. Поэтому его можно обвинить в излишней логичности.

Метафора Маяковского построена не на нюансах, а на основных тонах. Мы должны различать в метафоре основной тон и тона второстепенные. Разность звучания одного и того же тона обусловлена тембром, который создает обертоны. Анненским обертон был воспринят как тень нежного, тонкого покроя. Маяковский работает самыми грубыми тонами, тогда как у нас в жизни они более дифференцированы. Его метафора логична и эмоционально очень груба. Ее можно выделить как удачное словцо, как удачную уличную брань. Ругательство всегда метафорично, но строится оно не на тонких нюансах, а на грубом сродстве. Оно может лишь или возвеличить, или унижить, низвести. Но это не является недостатком метафоры; о достоинстве метафоры можно судить лишь в зависимости от целей, которым она служит. Маяковскому такая метафора идет. Метафора, построенная не на нюансах, а на основном эмоциональном тоне, характерна для «Песни песней». Маяковский сам заметил свою связь с библейским стилем и внес его в поэму «Война и мир»<sup>212</sup>. Свою задачу он сумел разрешить: библейский стиль не вносит диссонанса в поэму.

Основная тема поэзии Маяковского — провозглашение живой жизни в низах, где нет ничего устойчивого. Как только человек

начинает получать жалованье, он перестает быть вечно ищущим; и Маяковский воспекает люмпен-пролетариат. В этом его упрекали коммунисты, и ему пришлось потом как-то эту тему изменить. Но все же она остается главной в его поэзии: силен, жив и может творить только тот, кто устойчивого места не занимает.

Характерна для Маяковского нищешанская тема отсутствия обязательств: нет ничего обязательного, кроме жизни и ее вечного роста. Тема культа свободы вообще типична для всякого футуризма. У Северянина этот свободный герой принадлежит к верхам. Северянин хотел, чтобы его героя принимали за аристократа, но он скорее похож на буржуа. Маяковский понял, что там удал и разгул умеренны, что настоящий разгул знает только босяк. Подымание по социальной лестнице сопряжено с ограничениями, с подчинением известным условиям. Чтобы с Лиговки перейти на Невский, нужно иначе себя держать, потому что в противном случае уберет милиционер. Но фальши, как у Северянина, у Маяковского нет, поэтому его герой стал понятен и приемлем.

Герой Маяковского люмпен-пролетариат. В связи с этим и революция понимается им как нечто хаотическое, безудержное, как разрушение. Революция обычно навязывает очень много готовых условностей, готовых фраз. Было это и у нас, хотя в меньшей степени. У Маяковского этого нет; у него — гибель старых условностей, старых клише мыслей, речей и суждений. Верхарн, который был очень сильным социалистом-революционером, хорошо не знал, что это такое. У него устраивают революцию какие-то социальные люди, но, кто они, что они, где жили, никак не уловишь. Все они одного типа и все они изъяты из условностей. То же — у Маяковского<sup>213</sup>. Если его революционеры рабочие, то такие рабочие, которые недавно пришли из деревни и усвоили только наскок. Они очень левы, но недисциплинированы, и потому положиться на них нельзя. И именно такие рабочие и еще члены хулиганских улиц вроде Лиговки творят у него революцию.

Одно время было в моде определять, к какому направлению принадлежит поэт. Большинство критиков склонялось к тому, что пролетарским поэтом Маяковского назвать нельзя. И не только потому, что футуризм — явление пришлое, но и потому, что у него и пролетариата-то нет. Хотя ясно, что его герои разрушают, но не ясно, за что они борются. Анатолий Франс считал, что революцию делают деклассированные интеллигенты в союзе с люмпен-пролетариатом и хулиганами<sup>214</sup>. Такая очень буйная толпа, которая не прочь употребить иностранное слово, поговорить о культуре и, с другой стороны, провозгласить: «Что хочу, то и делаю», — ста-



ла во главе русской революции: По отношению к русской революции это неверно, но по отношению к Маяковскому — убедительно. Он не мог стать голосом определенной группы, и революция у него дана лишь в отрицательных тонах. Революция это восстание, шум, грохот — все, что угодно, но ничего определенного не выражает. Такое понимание революции не унижает поэзии Маяковского: достоинство поэзии измеряется художественным выражением.

Очень важная тема Маяковского — вечная тема поэзии — роль поэта в жизни. По мнению Маяковского, поэт должен не только отражать жизнь, но и помогать строить ее. Вообще лефисты понимают искусство как прикладное, которое должно служить жизни, растворяться в жизни. Отсюда соединение тенденций искусства для жизни с беспредметностью. Обычно беспредметность в искусстве появляется как эстетическое стремление. У лефистов впервые возникло сочетание беспредметности со служением жизни. Хотя у Маяковского беспредметности нет, но он благосклонно относится к этому течению, особенно в живописи. Что касается стремления служить жизни, то он, конечно, более готов разрушать, но ничего не имеет против того, чтобы строить. Роль поэта Маяковский понимает не как роль пророка. Он должен заботиться не о будущем, а о настоящем, и настоящее понимать как каждодневное. Поэтому Маяковский пишет рекламы, и как рекламы их нужно признать талантливыми, фельетоны, отклики на разные события, состоял сотрудником «Окон» Роста. Чтобы знать каждодневное, поэт должен появляться в тех общественных местах, где бывают его герои. Притоны, ночные улицы и те люди, которые здесь обитают, — его главные спутники.

## ЛЕФ

Леф теперь потерял всякое значение<sup>215</sup>. К этой группе принадлежат бывшие футуристы и литераторы, никому неизвестные, сложившиеся в Сибири и потом примкнувшие к формалистам; формалисты вообще и по идеологии и формально близки к футуристам. Эта группа — так называемые лефисты — ставила очень широкие задачи и не только литературные: она пыталась обосновать проблемы всей пролетарской культуры. В первое время после революции думали, что старая культура кончилась и возможна особая, пролетарская культура. С этой целью и был основан Пролеткульт. Лефисты считали, что между культурами буржуазной и пролетарской будет очень резкая, существенная разница; поэтому между ними не сможет быть преемственности. Эта точка зрения приводи-

ла к разрыву традиции, к разрыву единства, непрерывности культуры. Вражда к преемственности проникла в Леф из футуризма, а не из марксизма. Маркс был классиком, вышел из классической философии и считал, что каждая культура наследует предыдущую. Современный марксизм или просто не ставит этой проблемы, или решает ее благожелательно для прошлых культур. Так что в резком разграничении культур лефистами виновно не то, что они коммунисты, а то, что они футуристы. Старая форма борьбы между пассеистами и футуристами выразилась у них в новой терминологии. Теперь власть смотрит на это дело иначе: о новой пролетарской культуре говорить нечего, нужно изучать старые культуры<sup>216</sup>. Если же кто заговаривает о пролетарской культуре, то это значит, что он хочет вымогать деньги.

Обоснование новой культуры сказалось в первую очередь в выдвижении коллективного творчества. Футуристы, и особенно та линия, которая идет от Маринетти, — индивидуалисты. Но они любили все новое, и как новое и модное могли приветствовать и коллективизм. Пролеткультурцы тоже разрабатывали приемы коллективного творчества, но потом выяснили, что из этого ничего не выйдет. Серьезные марксисты эту идею оставили. Маркс говорил, что индивидуальность творца кажущаяся: он выражает взгляды целой группы. Высшая творческая способность одаренных людей — быть проводниками масс. Но Маркс никогда не делал наивных выводов, что люди должны собраться и творить вместе, как это утверждали лефисты. Коллективное творчество — один из самых наивных и нелепых их выводов.

В связи с коллективизмом в творчестве возник вопрос о соотношении творца и воспринимающего. В буржуазном искусстве существует разрыв между творящим и воспринимающим: один творит, другой созерцает. Лефисты провозгласили, что между творящим и воспринимающим должно быть единство. Для этого нужно отказаться от специализации: каждый должен уметь творить. Все должны быть и поэтами и читателями, подобно тому, как в политике, по словам Ленина, всякая кухарка должна уметь управлять государством. Но для этого нужно и творить иначе, и созерцать иначе: облегчить технику искусства, вызвать к ней широкий интерес и распространить ее в массах.

Вопрос об отношениях между созерцателем и творцом впервые поставили не лефисты. Он стар, как мир, и не может быть выражен в одной формуле; для каждого направления она особая. Но приблизительно можно сказать так: созерцатель равен творцу минус техника. Компетентный созерцатель стремится сотворить в

себе авторский процесс за исключением технического процесса, который для эстетической оценки ему воспроизводить не обязательно. Так что общая формула отношений между творцом и созерцателем это: творец равен созерцателю плюс техника<sup>217</sup>. Техника — понятие, имеющее то более широкое, то более узкое значение в зависимости от рода искусства. Так, в архитектуре технический процесс громаден. Как художник архитектор создает лишь план, а затем он действует как инженер. В поэзии, напротив, техника почти ничтожна. Так что в различных искусствах техника принимает разные величины. Кроме того, характер отдельного искусства зависит от постановлений школы, к которой оно примыкает. В XIX веке эстетика преимущественно ориентировалась на созерцателя, и потому мы не найдем в ней приемов подхода к техническим моментам. Но в конце XIX и начале XX столетий уже большое внимание уделяется объекту творчества и в связи с этим и проблемам техники. Так что эстетика всегда ставила эти вопросы; Леф здесь не сделал открытия. Вообще большинство лефистов было очень невежественно; они не знали тех проблем, которые решали. Но когда они объявили, что созерцатель должен совпадать с творцом, то сами убедились, что это невозможно.

Следующее положение лефистов — провозглашение искусства без художественных произведений. Нужно сказать, что там, где начинается историческая память, мы уже находим картины на камне и на кремне. Но на возражение: «Что это за искусство без художественных произведений», — они отвечали, что художественных произведений не будет, и они не нужны. Искусство будет жизнью, и вся жизнь будет искусством. Здесь лефисты очень последовательно, поскольку очень мало препятствий бывает для тех, кто мало знает, развили свою теорию. Отрицая искусство, они выдвинули теорию украшения жизненных вещей. Действительно, есть такие искусства, к которым эта теория применима. Так, в живописи, казалось, можно красочную гармонию перенести на вещи домашнего обихода. Но это будет уже вещь жизненного назначения, а не художественное произведение. В литературе эту грань тем более никак не перескочишь. Поэзию все же надо писать, а написанное на бумаге не есть вещь. Но лефисты пытались выйти из этого положения, утверждая, что всякое произносимое нами слово будет поэтическим и кроме того поэзия явится сопровождением трудового процесса. Таким образом, они стали проповедниками производственного искусства, но и оно не упразднило разрыва между творящим и воспринимающим. Джон Рёскин<sup>218</sup>, стремясь уничтожить этот разрыв, отверг промышленное искус-

во. По его мнению, лишь непосредственная работа руки и глаза, а не машины может быть эстетически воссоздана. Лефисты же, как и коммунисты, высоко оценивали технику. Итак, лефисты провозгласили теорию: искусство должно украшать жизнь<sup>219</sup>.

Далее, для лефизма характерно стремление объединить социологический метод в марксистском его понимании с формальным методом. Главные представители — Брик, Шкловский. Они считали, что марксистский метод исследует идеологический материал, формальный метод — языковой, словесный материал. Так что оба метода они обосновывают материалом<sup>220</sup>. Нужно сказать, что эта мысль серьезнее, чем мысль о коллективном творчестве, но она тоже наивна. Формальный метод — направление не русское; оно появилось на Западе, у нас оно получило только наиболее узкое, уродливое выражение. Формальный метод может охватить только форму художественного произведения, но не может оценить его идеологическую сторону. Марксист же может что угодно наговорить о тематике основательного или неосновательного, но анализ формы с точки зрения марксизма провести невозможно. Поэтому эти два метода могут быть объединены только внешне. Обычно сначала идет анализ темы путем марксистского метода и ставится точка; потом — анализ формы с точки зрения другого, формального метода. Но связать эти методы, получить законченный, единый метод нельзя. Поэтому здесь лучше всего разделение труда, что обычно и делается: марксист пишет о теме, формалист — о форме<sup>221</sup>.

Таков Леф. Роль его незначительна. Он объединяет различные направления, в частности, футуризм и марксизм, из чего получился конгломерат. Соединить их позволила не внутренняя сила, которая хочет расти и развиваться, а лишь очень внешняя конгломература. Самое ценное в Лефе — это Маяковский, который во всяком случае займет известное место в литературе. Сам же Леф ничего не создал. Это тенденциозное течение, состоящее из лозунгов, программ, но без художественных произведений. Тенденция Лефа — жить в мире с властью и получать наибольшее жизненное благосостояние и распространение. Теперь Леф, созданный из кусочков различных группировок, катастрофически разваливается, но еще дает о себе знать. Что выйдет из тех элементов, которые объединились в Лефе, неизвестно. Отдельные элементы бесспорно обречены на гибель, другие как-нибудь вылезут. Но все направление как единое целое распадается<sup>222</sup>.

## ЕСЕНИН

Есенин выдвинулся еще в 15-ом году. Так что он не освящен Октябрем, а начал творить совершенно независимо от революции и уже тогда завоевал большой успех. В дальнейшем, после революции, было больше шумихи, чем настоящего успеха.

Говорят, что Есенин возник непосредственно из Кольцова, а также из глубин народных<sup>223</sup>. Но это не так. Кольцов — это эпизод в русской литературе. Могли оказаться созвучия с ним, но возникнуть из него и еще в XX веке — невозможно. Также выйти прямо из глубин народных в XX веке литературное явление не может: оно должно прежде всего определиться в самой литературе<sup>224</sup>. И, конечно, Есенин не метеор, упавший неведомо откуда неведомо куда. Он явился как совершенно литературное явление из Ключева, который бесспорно является представителем русского символизма<sup>225</sup>.

В русском символизме очень ярко проявилось мифологическое течение. То, что миф есть первоначальное искусство, стало уже старой истиной. Но обычно указывают лишь генетическую сторону: происхождение искусства из мифа. Вяч. Иванов говорил другое: поэзия от мифа уйти не может, на своих основах она опять вернется к мифу. Поэтому для него слово в мифе — это смысл слова. Но он обосновал свою теорию только теоретически. У Сологуба также замечается тенденция вернуться к мифу. Далее это стремление принимает народный характер. Если для Вяч. Иванова в основе лежит миф, безразлично какой, то Бальмонт, который понимает миф как заклинание словом, стремится к народному мифу. В этом отношении к нему близки второстепенный поэт Городецкий и в прозе — Ремизов<sup>226</sup>.

В связи с тяготением к мифу у писателей проявился большой интерес к сектантству. В сектантстве живо не только воспоминание о мифе, но и душа мифа. Христианское сектантство тем и отличается от ортодоксального христианства, что в нем жива большая связь с мифом. Ремизов вообще очень близок к хлыстовству и хорошо его знает, а туда проникнуть очень нелегко. Связь с хлыстовством есть и у Белого. Так что почти все символисты близки к мифу. Но нельзя считать, что они продолжили традиции мифа: они изнутри себя выработали такие интересы, которые и привели их к мифу. Рецепция совершенно независимо идет своим путем и лишь тогда, когда самостоятельно доходит до старых моментов и совпадает с ними, возвращается назад. И, конечно, здесь старое подвергается глубокой переработке, получает другой дух, другой смысл.

Между рецепцией и традицией — бездна. Было бы грубой ошибкой считать, что символизм шел по традиционному пути исторической преемственности; но на его пути произошли различные рецепции. Так, в русской символической живописи произошла рецепция иконописи у Врубеля и Нестерова. Но их нельзя вывести из традиции богомазов: они вышли из современной живописи. Так что возвращение символистов к мифу — сплошь их заслуга.

Когда мы обращаемся к поэзии Клюева, то должны помнить, что у него рецепция, что он вышел из символизма; все его московское, русское насквозь проникнуто заданиями символизма. Клюев принадлежит к раскольникам, т. е. к тем, где живы традиции мифа; был и в хлыстах. Так что персонально он примыкает к традиции. Если бы Клюев знал только традиции, он остался бы у себя в деревне. Но он пришел в город, подчинился символизму и его требованиям. Своя традиция помогла ему рецептировать. И Клюев здесь не один, а один из многих. Он моложе многих своих современников, нашел готовые пути и, вступив на них, внес много нового<sup>227</sup>.

Между Клюевым и Есениным аналогия полная. И Есенин явился в город, приобщился к традиции русской литературы, сделал ее задачи своими и, сделав своими, смог уже рецептировать. Формально Есенин целиком примкнул к Клюеву, но он сразу внес в поэзию другой оттенок: у него нет хлыстовства и мифологичности. Если деревня у Клюева принимает вакхический характер, то у Есенина преобладают образные, живописные тона.

Еще поэт, который также определил Есенина, — это Блок. Между ними отношения самые нормальные и хорошие — ученика и учителя. Есенин вышел из этой школы, прошел ее и научился у нее литературе. В деревне он научился петь песни, и это помогло ему понять крестьянство, но научили его поэзии Блок, Клюев и, конечно, другие. Направления Клюева и Блока стали сливаться у Есенина в синтез, но затем пришли другие учителя, другие школы, внешние, чуждые ему, которые только испортили. Имажинистом Есенин никогда не был, и то поверхностное и наносное, что принес имажинизм, сказалось уже в сложившемся Есенине.

Таковы ближайшие литературные влияния, которым подвергся Есенин. Они очень тесно ввели его в русскую литературу. Чтобы войти в литературу, нужно к ней приобщиться и, приобщившись, внести уже свой голос. Так что Есенин — не случайный гость в литературе, не стоит вне ее истории. Конечно, в дальнейшем, когда он рос, он учился и подвергся влиянию Пушкина, Лермонтова, Фета, но основной стержень его поэзии остался тем же. Есенин

жил недолго и сделать многое ему не удалось, но для своих лет он сделал немало.

Особенностью языка поэзии Есенина является соединение народного с литературным<sup>228</sup>. Это соединение обычно. Здесь он приближается к «железнодорожным» стихам и стихам, посвященным Родине, Блока. Так что с лексической стороны Есенин воспринял готовую стихию. Отличает его от Блока наличие более областного, крестьянского элемента. Но и провинциализмов особых мы у него не найдем, как у Городецкого, Ремизова, у которых представлен язык определенного круга России. У Есенина — обыкновенный язык: он не работает тонкими национальными нюансами, его язык ближе к центру. Но, беря слова близкие к центру, Есенин дает их в таких контекстах, которые их преобразуют. Это достигается характером его метафоры. Метафора не может не быть эмоциональной, но все дело в удельном весе эмоциональности. Метафора Есенина близка блоковской, но она не так сильно эмоционализирована; некоторым образом сближается с метафорой Вяч. Иванова. Вообще метафора Есенина не боится света сознания; это метафора предметная, стремится выдвинуть предмет. Но вместе с тем он сближает солнце с телянком или котом, переходит непосредственно от избы к космосу; подробности избы связывает с космическими явлениями — солнцем, днем, ночью, жизнью, смертью. Никаких инстанций между ними нет. Что же позволяет Есенину их соединить? Низкие предметы он берет без самого низкого оттенка, а предметы высокие берет в том стиле, где не выступает их высокая сторона. В символе более высоком дается его преломление в предмете, а низкий изымается из прозаического контекста, возводится выше своего обычного ранга. В хате нет всего того, что делает ее низкой, нет пауков и тараканов, солнце же дается не само по себе, а проникшее в избу или отраженное в луже. Так что кривой здесь нет, как у Блока, где высокое еще выше, а низкое еще ниже. У Есенина — равнодостоинство, содружество предметов, а не резкий мезальянс. У него, конечно, линия кривая, но кривая приятная, мягкая, волнистая; так можно графически изобразить его стиль. Звуковая сторона у Есенина не доминирует. У Бальмонта мы не можем точно дифференцировать предмет, потому что он погружен в звук. У Вяч. Иванова — очень совершенная звукопись, но внешний звукописный момент не играет никакой роли. У Есенина звуковой момент тоже не выступает на первый план.

Ритмика определяется разными факторами. Строки с точки зрения метра одинаковые могут быть различными с ритмической стороны. Необычным синтаксическим распределением слов можно

создать ритм. Так у Анненского слово в одинаковой ритмической фразе с точки зрения смысловой приобретает разное значение: в одном случае становится легким, в другом — весомым; одно слово легко скользит, другое медленно, тяжело плетется вперед. Интонационный фактор у Есенина тоже играет большую роль. Не будь интонационного фактора, его ритмы были бы бедны<sup>229</sup>.

Есенин — молодой поэт, еще не успевший пройти школы; у него много случайного, заменимого. Он еще не сформировался, не сложился как мастер. Как мастер поэт окончательно завершается, когда приходит к пределу. Но мы можем сказать, что Есенин далек от имажинизма. Что характерно для имажинизма, пока вообще трудно сказать. У него столько случайных моментов, столько привносных задач и столь мало серьезной, спокойной работы, что он выглядит случайным конгломератом. Но одно можно сказать: для имажинизма характерна большая нервность, нарочитая контрастность, острая кривая. Если мы отвлеченно подойдем к поэзии Есенина, то может показаться, что и в ней имеются резкие соединения, но в сущности в ней все сглажено, на первый план выступает примиренность всех элементов.

Таковы основные формальные особенности поэзии Есенина.

Главной темой поэзии Есенина является тема деревни, в центре которой стоит изба и избяная жизнь; космические ценности воплощаются в образы избяной жизни, переводятся на избяной язык; надо всем доминируют сложные и тонкие отношения между вещами избы, например, с образом печи. И у Клюева — избяной мир, и в центре его печь со всей массой отношений, с ней связанных. Но если у Клюева в печи дан символ мирового, космического целого, избяной религии, имеющей мифологическое значение, то у Есенина преобладают лирические тона, интимно-лирические развертывания; но есть у него и мифологический элемент. У Кольцова мифологизм как сознательный момент отсутствует. Но раз он брал темы, исходившие из народа, то к нему нечаянно, как бы контрабандой, проник и мифологизм. Есенин хотел сохранить связь между микрокосмом избы и макрокосмом мира, но ему это менее удалось, чем Клюеву. Его поэзия не лишена мифологизма, но более интимна и человечна. Поэтому Клюев остался понятным лишь для небольших кругов читателей<sup>230</sup>. Поэзия Есенина переведена с высот мифологических в интимно-лирический план и поэтому стала доступна всем. Если мы сравним их поэзию абстрактно, то придем к выводу, что главная тема перешла к Есенину от Клюева, но подверглась ограничению, своеобразной конкретной обработке; здесь имеет место влияние, но претворенное. И именно потому, что ми-



фологический момент отступает у Есенина на задний план перед интимно-лирическим, он смог подвергнуться влиянию большевиков. Другое дело — хорошо это или плохо, но он все-таки нашел в себе такие основы, которые дали возможность подойти к большевикам.

Очень важной темой в поэзии Есенина является тема природы. У него картина природы стремится к живописной наглядности<sup>231</sup>. Это — не самодовлеющая, не философская и не моральная природа, а связанная с человеком. Отдельные природные картины, природные образы эмоционально объединяются и сплетаются с человеческой жизнью. Здесь можно сказать, что Есенин близок Кольцову. Но из аналогии нельзя делать исторического вывода об их связи: это — независимая общность. Основа для такой пейзажной лирики была заложена у Городецкого и отчасти у Клюева. Но у Городецкого очень силен мифологический элемент, у Клюева мифологический образ находится в центре, все осмысляет. У Есенина мифологичность входит как клочки, и эти клочки подчиняются другой цели. Есть у него и такие стихи, где природные образы не стремятся к законченному выражению в пейзаже, а служат лишь лирическому заданию.

Таков первый период в творчестве Есенина.

Во втором периоде на смену приходят блоковские темы — кабаки, цыганщина, но принявшие совершенно другое выражение. Сказалось еще влияние Маяковского, имажинистов. От первоначальных влияний Есенин не отошел, но блоковское влияние расширилось. Поэтому говорить о переломе в творчестве Есенина нельзя. В раннем периоде были потенциально заложены элементы, достигшие теперь господствующего выражения.

В первом периоде основная тема — деревня, данная как микроскоп, отражающий лирически макрокосм мира. Теперь деревня отступает на задний план, и выступает город, но происходит реминисценция: как раньше виделась дорога, так теперь видится улица. И если содержательный момент близок Маяковскому, то подход к нему другой. За городскими образами скрывается другой план — разложение и гибель. В личном отражено общее социальное явление: уход старой России, которую любил Есенин. Это сказалось и в деталях: и предметы начинают разлагаться, распадаться. Но при этом разложение понимается не реалистически, как у Маяковского, а обогащено, как у Блока цыганщина, символическим элементом. Это не циничная и наглая поэзия Маяковского, где разложение довлеет себе<sup>232</sup>. Даже в «Москве кабацкой» разложение России связано с символом. Поэтому, когда отойдет эта эпоха в про-

шное, благодаря символическому углублению поэзия Есенина не умрет.

К концу творческого пути у Есенина появилась новая тема — тема двойника. «Скучно мне с тобой, Сергей Есенин...» и «Черный человек» разработаны по-блоковски очень глубоко. Тема двойника явилась как бы завершающей в творчестве Есенина<sup>233</sup>.

Итак, второй период творчества Есенина вполне укладывается в рамки символизма, но он очень оригинален. С точки зрения формы в его поэзию этого времени не внесено ничего нового. Правда, с изменением темы обогатилась лексика; она окрасилась новым материалом, родившимся в современном городе. Но об общем лексическом обогащении, кроме некоторых поверхностных элементов, мы сказать не можем. Лишь поэзия его стала нервнее, кривая резче. Здесь многое приходится на долю влияния имажинистов и еще Блока, который также во втором периоде становится резче.

Место Есенина в литературе определить трудно<sup>234</sup>. Говорили, что у нас есть два великих поэта — Пушкин и Есенин, но это преувеличено. У Есенина — слишком маленький мирок и слишком мало написано. И с Блоком его сравнить нельзя. Блок был новатором, Есенин оригинален, но определенную школу вряд ли создал. Если ему будут подражать, то это будут поэты ключевско-блоковской школы. Есенин — крупный поэт, но уже сложившейся школы.

Характерно для Есенина, что он особенно тесно связан с эпохой Октября. Он сросся с нашей эпохой, но только тематически. Тема выделилась благодаря хронологической близости, но форма осталась все той же.

## РЕМИЗОВ

С Ремизовым мы вступаем в особый круг русского символизма. Он близок Ключеву, Блоку, Городецкому. Но Ремизов и прозаик; здесь он продолжает Гоголя, Достоевского, которые вообще определили всю русскую прозу, и еще Лескова. На Лескова Ремизов похож семей, характером, даже наружностью.

Что такое Лесков? Лесков лежит на большом пути русской литературы, но ему в ней не повезло. Оценки и изучения соответственно таланту он не нашел.

Особенностью лексики Лескова, бросающейся в глаза, является провинциализм. Он изображает мир провинциального духовенства, мелкого купечества, деревенский высший класс<sup>235</sup>.

.....

Тогда вообще замечался необычайный интерес к хлыстовству. Был выдвинут Сковорода, который был школьным философом, но по глубине мысли очень значителен и оказал влияние на многих<sup>236</sup>. У писателей этого направления имеется большая общность со славянофилами. Но для славянофилов Русь в основе своей едина: непосредственно из сегодняшнего дня ведет через петербургский период в московский и даже киевский. Поэтому они считали, что, не уходя в подполье, можно найти истинную Русь. Неославянофилы считали, что истинную Русь можно найти лишь отрeksiвшись от официальной России. Подпольная религиозная Русь заняла большое место в литературе. В ней сущность подпольной Руси проявляется в радении, где сливаются высоты духовные с низинами телесными. И каждый писатель разрабатывает эту тему по-своему, но радение у них перестает быть тем, чем оно является в обряде хлыстов; они усложнили его необычайно, сделали символом довольно свободным. У Кузмина «Крылья», одно из лучших его произведений, посвящены радению<sup>237</sup>. У Ремизова радельный элемент посвящает человека высшему творчеству. По его мнению, там, где жив дух, где живо тело, может преуспевать всякое творчество. И он здесь очень широк, ничего не боится. У Клюева радение оправдывает избу и искусство, но враждебно государству. То же у хлыстов. Для них вообще официальное государство есть порождение антихриста. У них нет даже представления об идеальном государстве: Китежград мыслится ими в совершенно негосударственном оформлении. У Ремизова враждебности к государству нет, но он признает лишь крепкую государственную власть, либеральность для него категория совершенно чуждая, свободы он не признавал, и в этом отношении он близок Лескову.

Среди героев Ремизова преобладают два типа: удачник и неудачник. Удачник слишком груб, а неудачник слишком духовен, утончен, слаб. Большое место у Ремизова, как и у Сологуба и Достоевского, занимают дети. У него фигурирует ребенок, который умеет приладиться, устроиться и чувствовать себя хорошо и просто, и ребенок-неудачник, стыдящийся себя. Один слишком укоренен, так как у него нет сознания, которое бы сбивало его с толку, у второго преобладает сознание, но оно не соединено с телесностью.

Таков основной тематический круг творчества Ремизова. Как же он связывается с особенностью стиля — недосказанностью?

Высший момент религии — это обряд. Слово — только подготовка к обряду. Обряд свершается в молчании; последнее единение происходит без слов. Это — экстатическое, повышенное состоя-

ние души, когда не слова издаются, а отдельные звуки. Слово слишком рационально, чтобы выразить обряд единения. Отсюда и недосказанность: Ремизов опускает те места, где имеется в виду обряд.

Недосказанность отразилась и на фабуле, которая неясна. Жизнь не ровное течение, и существенные явления жизни носят обрядовый характер. Но установка у Ремизова не на православный обряд, а на сектантский. Такой обряд определяет и Клюева. Правда, Клюев более рационален: он стремится образ растворить в слове.

Недосказанность сближает Ремизова с Метерлинком. Пьесы Метерлинка прямо построены на недосказанности, на намеках, на тончайших нюансах. Он самый нежный по языку писатель. Недосказанность оставляет место духовному, внутреннему, очень тонкому переживанию, дает место музыке<sup>238</sup>. У Ремизова недосказанность для того, чтобы дать место грубому, но не в дурном смысле, телесному, плотскому обряду. Для Метерлинка слова слишком телесны, и потому они скупы, для Ремизова, напротив, слова слишком духовны. Так что одним и тем же приемом можно достичь крайних полюсов.

Характерно для стиля Ремизова и то, что он любит придраться к деталям лица, характера и на них строить произведение. Деталь у него не нюансированна, а груба, телесна. Она бессмысленна, но не потому, что слишком тонка, а потому что слишком груба. Такая деталь тоже определяет недосказанность стиля Ремизова<sup>239</sup>. В зачатке она присуща и Лескову. Лесков тоже любит какие-то телесные детали, которые сопровождают героев на протяжении всего произведения. Эта же черта, но с другой стороны, имеется и в творчестве Достоевского. У него всегда какая-то нерациональная и бессмысленная черта навязчиво повторяется.

## ЗАМЯТИН

Замятин связан с Достоевским и Лесковым, близок к Сологубу, примыкает к Ремизову. Но он молод, и его творчеству предстоит еще определиться и развернуться<sup>240</sup>.

Основной общественный слой, который Замятин изображает в своих произведениях — это русская провинция, где главное внимание уделяется мелкому мещанству и мелкому купечеству. Так что здесь берется тот же пласт, что и у Ремизова, но отношение к нему иное: двойственное. С одной стороны, Замятин понимает

провинцию как пошлость, с другой, усматривает в провинциальной пошлости какие-то реальные силы.

Пошлость перестает быть у Замятина только социальной категорией и становится мифологической. У Чехова, у народников пошлость определяется социальными и этическими моментами; никакой глубины и силы, кроме этих моментов, в изображении пошлости у них нет. У Гоголя было положено начало понимания пошлости как глубинной силы. У Замятина нет буквального мифа: каменная баба лишь метафора<sup>241</sup>. Но пошлость уже возносится в высший план, а социальные положения становятся поверхностными. Перед нами исконная форма человека, от которой социальными уподоблениями не отделаешься. Мифологическое уподобление у Замятина сворачивается особыми приемами, пожалуй, более тонкими, близкими к реализму.

Провинция, несмотря на пошлость, сделана у Замятина реальной и воспринимается на фоне интеллигенции. И у Лескова интеллигенция сделана из эфира: из мыслительных пределов выходит лишь бумага. И воспринимается эфирная интеллигенция на фоне реальной провинции. И у Замятина глубоко пессимистический взгляд на духовность, и ей противопоставляется грубость как реально существующая сила. Так что здесь, как сказали бы формалисты, имеет место прием отстранения. У Замятина нет новых черт провинции — психологических и бытовых. Но мы ее воспринимаем по-новому, потому что она дана на новом фоне: на фоне интеллигенции. Так, в «Алатыре» провинция изображена на фоне культурной жизни. И оказывается, что то, что мы называем культурой и противопоставляем провинции, тоже с грамматическими ошибками, что-то выдуманное.

Изменилось у Замятина и отношение к герою. В классицизме судьба героя вытекает из его характера. В реализме герой претерпевает<sup>242</sup>. В современной литературе произошел сдвиг: в ней нет разделения судьбы и переживаний, противопоставления окружающей среды и психологии героя, что так нравилось старым критикам. Психологическое, внутреннее теряет свое отграничение от внешнего мира, переживание находит свое выражение во внешнем. То же мы находим и у Белого; но у него внешнее дается близко к внутреннему. У Замятина же духовное переживание вещно. Он выбирает самых низких героев; это — полулюди, полузвери. Значительную внутреннюю жизнь он избегает изображать, внутреннее не противопоставляется внешнему. Если у Белого внешнее углубляется до степени духовной, то у Замятина наоборот: переживания берутся в природном плане. И человек, и вещь, и дерево,

и камень — из одного и того же куска. Здесь нет характера и судьбы, это — односоставный мир, где люди и вещи неразделимы. Слова, жесты, описания, переживания и внешний мир — одинаковы. Диада души и мира преодолена. И это сделано художественно. У Пильняка и Всеволода Иванова в этом плане уже замечается тенденция: бытие определяет сознание, поэтому нет души отличной от тела.

Характерно для Замятина преобладание деталей. Перемещение внимания из главного на ничтожное характерно для Гоголя и Достоевского. И у каждого из них это несет свою художественную функцию. У Замятина такое смещение не нарушает реалистической пропорции, как у Ремизова, и это связано с его художественной задачей. Он хочет показать, что эта жизнь, несмотря на грубость, реальна и ее уловить и победить категориями мысли нельзя.

Фабула у Замятина не ярка. В своем определении фабулы он сближается с Гоголем. В «Мертвых душах» фабулических моментов нет, нет нарастания и разрешения события. И у Замятина фабулы в смысле единой иерархии нет: нет биографии, конца, начала, центра. Правда, «Барыба»<sup>243</sup> начинается биографически: дается путь героя с детства, но затем он прерывается. Фабула ничего не определяет: она не остоу события, а остоу, на который наложен ряд действий. Вообще, там, где нет различения между героем и вещью, переживанием и материальным миром, фабула невозможна. Та же манера присуща и Пильняку, но он пытается ввести в свои произведения фабулу, и это ему не удается: фабула лишь лежит рядом, основные массы произведения лежат вне ее. В результате как бесплатное приложение к бесфабульному роману пристегнута фабула. Стремление к фабулическому оформлению объясняется тем, что Шкловский с компанией решили, что теперь литературе нужна фабула. И легковверные молодые люди поверили<sup>244</sup>. Замятин же от редакции не зависит, ни к кому не подлаживается: ни к публике, ни к критике. В произведении, где люди воспринимаются в особых вещных категориях, где люди и вещи — из одного куска, фабулы быть не может. Но на этом остановиться нельзя. В рассказе о католических монахах уже есть фабула, но эта фабула особая, напоминает авантюрную, и она недосказанная<sup>245</sup>. В романе «Мы» уже есть попытка создать определенную фабулу. Но фабула эта так своеобразна, что я не берусь о ней говорить<sup>246</sup>.

Что касается стилистических особенностей, то язык у Замятина двойственный, но его элементы он не противопоставляет, а смешивает. Эта особенность связана с основным замыслом его произведений. У него нет языка духовного, который можно противопоста-

вить плотскому; есть только термины, которые делают язык пошлым. Замятин говорит о провинции ее языком, языка автора в его произведениях нет. Их язык и стиль не противопоставляются запутанности провинциальной жизни: это ее язык и стиль.

Таково творчество Замятина. И этой линии, которая идет от Достоевского, Лескова к Замятину, предстоит большая будущность.

## ЛЕОНОВ

Леонов, как и Замятин, лежит в кругу влияний Достоевского и Гоголя. У Достоевского он воспринял, главным образом, произведения первого периода. Он взял у него не тех героев, которые живут в кругу крупных философских проблем, как князь Мышкин, а мелких людей: Девушкина, Голядкина, старика Покорского. Но, тогда как у Достоевского стиль близкий к сентиментальным истокам, у Леонова — произведения XX века. Та же проблема мелкого человека у него дана иначе: не сентиментально, а социологически и отчасти психологически. Гоголь влиял не «Миргородом» и даже не «Мертвыми душами», а «Петербургскими повестями». Что касается влияния Белого, то оно ничтожно; Леонов не на линии Белого<sup>247</sup>.

### *«Записки Ковякина»*

Язык и стиль этого произведения определяются личностью Ковякина<sup>248</sup>. У ряда писателей стиль, отражающий жизнь героев, занимает второстепенное место, потому что у автора есть, что противопоставить своим героям. У Леонова язык и стиль соответствуют миру, который он изображает. Сумбур героев дан в сумбуре изображения, недоговоренность навязчива в стиле, как в их душе. Фабула у молодых писателей — это или слабое место, или точка, из которой будет создано нечто новое. У Пильняка неумение справиться с фабулой выразилось просто в плохой фабуле. У Гоголя не было способности выдумать фабулу, но, когда фабулу ему давали, он подходил к ней художественно. У Пильняка же сама структура произведения определилась так, что фабула выглядит механически пристегнутой. Алексей Толстой в этом отношении также пошел по линии наименьшего сопротивления: у него рядом с художественным воспроизведением материала возникает и побочный интерес, который объединяется с основной темой механически. У Замятина бесфабульное произведение дано осознанно. То же у Леонова. В

«Записках Ковякина» картина построена так, что определяет ее не фабула, а другой стержень, которому помогает прием записок. В другом произведении Леонова есть попытка создать фабулу, так что обоснования ненужности фабулы мы у него не найдем. Это характерно для всех современных писателей. Одни говорят, что для создания большого жанра нужна бульварная, авантюрная фабула, другие, наоборот, выдвигают бесфабульные произведения. Нужно сказать, что с фабулой уже у Достоевского неблагополучно: в его произведениях она торчит ничем не оправданная. То же у Лескова: он вводит авантюрную фабулу, которая внутренне не связана с произведением. Так что кризис фабулы начался давно. Но, конечно, это не относится к Льву Толстому. Если нет фабулы в «Смерти Ивана Ильича», то потому, что здесь особый тип исповедания, где не нужна фабула. Само художественное задание привело к возрождению исповедальной формы средневековья. Исповедальная форма, принявшая даже более глубокое выражение, имеется и у Достоевского.

Что касается постановки героя, то у Леонова герой настолько вкраплен в фон, что не отличается от него; герой дан в вещном окружении.

Социального пафоса в изображении провинции в «Записках» нет, и лишь в конце он пристегнут. Здесь дан особый вид жизни, реальности, а не определенного класса. Это роднит Леонова с Лесковым и с Гоголем. У Гоголя реальность этой жизни разоблачена, у Лескова эта жизнь — истинная реальность, у Леонова — тоже бесспорная реальность, но она оставляет желать лучшего. Поэтому у Леонова нет сатиры, как у Гоголя, нет и героизации, как иногда у Лескова, а — простое, любовное изображение провинциального мира.

Построены «Записки» на отдельных эпизодах, которые Ковякину кажутся убедительными. Отсутствие критерия важного и неважного, подробное описание второстепенных деталей характерно для Гоголя и сентименталистов. У Стерна это дает юмористический эффект, у Гоголя претендует на метафизическое, религиозное углубление, на раскрытие основ бытия: у него из мелочей вырастает черт. Этого нет у Леонова, как вообще у современных писателей, но он стремится показать особую реальность жизни, в которой все неразрывно и которая не хуже другой. Отсутствие различия между важным и неважным характерно для летописи. Леонов и стремится воспроизвести летопись, но в современном духе, и показать, что нет разрыва между важным и неважным. Вешали коло-



кол, а он упал и человека убил, но это описано спокойно, эта деталь лишь мелькает и потерялась среди других деталей.

Характерна в «Записках» тема Иванушки-дурачка, русской правды, вражды к милитаризму. Доброта и простота Ковякина и всех этих людей противопоставляется казарме и всей трагедии, которая с ней связана. Витиеватый, нарочитый стиль его сумасшедшего послания к губернатору напоминает Мармеладова и Снегирева с их выкриками и пророчествами. Мелкий человек, ставший носителем правды, традиционен в изображении Иванушки-дурачка, хотя, конечно, сосудом правды может стать человек не до конца мелкий. Но у Леонова это не так хорошо, как у Достоевского, потому что навязчиво ассоциируется с современными штампами и шаблонами. Там апокалипсические выкрики очень обоснованы и глубоко связаны с образами персонажей, здесь же они несколько пристегнуты.

Что касается языка, то в «Записках Ковякина» язык русской провинции. И в этом отношении у Леонова очень много такта; он сохранил все особенности провинциального говора, но сделал это без нарочитости, осторожно и выдержанно. У Леонова единый, чистый русский язык, чем современные литераторы обычно похвастаться не могут<sup>249</sup>.

### *«Барсуки»*

Герои «Барсуков» — крестьяне. Крестьянские темы впервые ввели в литературу сентименталисты. У Карамзина — первого представителя этой школы в России — крестьянская тема ограничена; преобладает влияние ложноклассических пасторалей. У писателя второй эпохи сентиментализма Григоровича дан другой нюанс в этой теме — социальный. Следующий этап крестьянской темы представлен в творчестве Льва Толстого. Сначала Толстой в «Рубке леса» и «Казаках» вводит философский момент; затем в «Севастопольских рассказах» он осложняет эту тему социальным мотивом; в дальнейшем он выходит из стереотипных проблем и ставит религиозно-этические проблемы. Сентиментализм знал только сентиментально-социальную русскую жизнь, бедную, но честную, и жизнь в природе. У Толстого новое отношение к крестьянской теме: совершенно реалистическое, даже натуралистическое. В Западной Европе реализм появлялся, когда назревали городские темы, а если и давалась деревня, то односторонне, в городских тонах. Толстой впервые вынес деревню на передний план. После Толстого эта традиция прервалась. У символистов

интерес к крестьянским темам связан с мифологизмом; деревня, хата, изба приобретают мифический характер.

В эту же эпоху творит Бунин. Он жив, здоров и продолжает писать, но дело не в хронологии: он продолжает традиции Чехова, Тургенева. В своей лирике он близок Майкову, Фету, и потому она представляется нам, по сравнению с требованиями эпохи, несколько пресной. Что касается подхода к деревне, то мы находим у Бунина вполне реалистическое изображение, но преобладает в нем отрицательный момент. Деревня — это то, где что-то определяется, но не определилось. Когда-то в деревне было благообразие, но теперь все стало безобразным. Раньше и еда, и сон были благообразными: и еда — обряд, и сон — обряд. Благообразию старины противопоставляются безобразие и грубость, которые выступают у Бунина на первый план. Перестав быть благообразной, деревня стала безобразной. Но в безобразии рождаются новые формы жизни. И как рождающееся и становящееся оно опасно, страшно: как нечто неопределившееся безобразие может стать всем, может стать ничем, может стать всем, чем угодно.

Тот же подход к деревне мы находим у Леонова. В основе «Барсуков» лежит социальный момент: становление деревни, борьба нового со старым. Старое дано в виде грубых, стихийных сил; новое — как нечто неопределенное, которое, входя в старое, образует хаос<sup>250</sup>.

В возрождении в литературе темы деревни Леонов не одинок. В этом большую роль играет официальный заказ в связи с проблемой смычки города с деревней. Но понимание деревни довольно убого. Существует клише, по которому деревня разделяется на кулаков, середняков и бедняков; между ними предполагаются определенные отношения. Кулаков и бедняков советские писатели взяли у народников, но эту проблему упростили и подвели марксистскую основу. Но для середняков клише нет: они сбиваются или на кулаков, или на бедняков. Для этой полагающейся по программе центральной фигуры нет красок. Средняки — колеблющаяся часть, но таящая все элементы для будущего деревни — лишь заданы. Также задана борьба двух поколений: комсомолки, желающей сыграть свадьбу по-новому, или, еще грубее и примитивнее, столкновение с родителями дочери-комсомолки, желающей убрать иконы. Вся эта борьба нового со старым, вошедшая в литературу, выдуманна и выдуманна довольно плохо. Если в деревне и происходит борьба, то она ведется вокруг других центров. В литературе же борьба построена по определенным казусам, навеянными программой, и напоминает наиболее грубое и упрощенное народ-

ническое клише. Иногда проявляется стремление к более глубокому подходу к деревне, но клише не дает возможности ему развиваться. Вся современная народническая литература слаба, и поставленные ею задачи не находят разрешения<sup>251</sup>.

По форме «Барсуки» — произведение фабульное. Но и здесь фабула является попыткой оформить новые темы старыми приемами. Композиционное единство в фабуле не выражено, и поэтому произведение распадается.

## СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ

Народники считали, что деревенский мир — это неразрывное целое. Поэтому в нем нельзя выделить героя, а нужно писать так, как Пушкин писал «Историю села Горюхина». Создают фабулу в деревне кулаки, которые постепенно переходят в город. Так, у Засодимского, Златовратского деревня — это мир, а герой, который борется с миром, — кулак, и он является носителем фабулы. Но их произведения нехудожественны и окончательно забылись. Поэтому народников нельзя включить в историю литературы; они являются большими фазами в истории мысли, но новых художественных категорий не создали<sup>252</sup>.

Поскольку народники не справились со своей задачей, писателям деревенских тем нужно было перестроиться. Для Ценского характерно, что он вводит в свои произведения очень много героев. В последнем романе у него двести действующих лиц, и все они как бы равновелики, равнодостоинны. Такое обилие действующих лиц должно размельчить фабулу; чтобы ее выдержать, нужны особые приемы. Одним из таких приемов является общность жизни, что обычно характерно и для исторических романов. Так, у Мордовцева громадная масса действующих лиц, и все они причастны к одному историческому целому<sup>253</sup>. Единство исторического события объединяет всех. То же отчасти замечается у Льва Толстого. Но там, где историческое событие не приходит на помощь для объединения персонажей, нужны другие приемы. У Ценского жизнь героев едина своей витальностью: вся деревня играет свадьбу, все село собирается на похороны. Такой характер социальной жизни дает возможность разомкнуть фабулу, построенную вокруг одного героя.

В творчестве Сергеева-Ценского деревня неразрывно связана с мифом. Так же, как и у символистов, у него деревня не отрывается от природы, а вырастает из нее. Сначала дается природа, природа населяется мифологическими существами, и затем дается деревня.

Во всех важнейших этапах жизни герои всегда встречают мифологические существа, которые все определяют. Деревня предстает в оправе мифологической природы, вырастает из глыбы природы, находится в путях болотной нежити и нечисти. И пока деревня не выйдет из мифологического болота, она не выйдет и из реального болота. Миф — это низы, которые деревня не преодолела; и выражают они не радельные, ликующие тона, как, например, у Ремизова, а страх. Деревня, подымаясь из первичных этапов природы и мифа, выражает страх. В первобытных религиях святой и страшный всегда совпадают. Так и для деревни все высокое и святое — это страшное, авторитетное и сильное — это страшное. Она не знает радости святости, а знает лишь страшное, является ли оно в виде мифической головы или более реально — в виде страшного отца, деда, или еще более грубо-реально — [пристава]. Все остальные подробности окрашиваются этим страхом, исходят из него. И страх здесь реалистичен. Можно сказать, что страшная голова померещилась, но это не столь важно: ведь [пристав] не померещился<sup>254</sup>. Это единая и законченная картина, единый и непрерывный ряд восприятия, одна и та же форма переживания жизни, которая заставляет видеть в болоте страшную голову, а затем сталкивает со страшным станowym. В этом объединении тинистой головы и страшного реального [пристава] своеобразие таланта Сергеева-Ценского.

В некоторых произведениях Сергеева-Ценского деревня начинает разлагаться. Но там, где страх уходит, темные силы все же появляются. Смелость в деревне — это не стойкая, уверенная смелость, а вызов. Так, безбожник в деревне — это боевая фигура, активный безбожник. Уж коли не верую, то уж не верую, получается что-то вроде религии.

Итак, деревня у Сергеева-Ценского гораздо реалистичнее, чем у символистов. У символистов свои достижения, но они как бы использовали деревню для других целей: к ней привлекал миф. У Сергеева-Ценского более существенный подход к самой деревне и социально он очень углублен. Для сентименталистов вся беда деревни в плохом законодательстве. Сергеев-Ценский увидел в деревне особую, сложную, самостоятельную форму жизни. И когда деревня займет большое место в литературе, то в развитии этой темы Сергеев-Ценский сыграет определенную роль: внесет новую точку зрения. Современная проза не удержалась и соскочила с этого пути. Теперь программа навязывает особое клише, которое портит дело. Но несмотря на это тема деревни из намеченной Ценским фазы выйти не сможет.

### *«Бабаев»*

В «Бабаеве» изображен особый мир — военная провинциальная среда. В России военное сословие было преимущественно связано с дворянством, служившим из чести, а не для жалованья. Но еще в 80-е г. стало слагаться особое военное сословие, появляется кадровая военщина. Она обычно выходила из мещан и из духовенства, и, главным образом, сюда попадали те, которые не имели возможности учиться: «Учись, собачий сын — студентом будешь, не будешь учиться — в солдаты пойдешь». Исключением до последнего времени были лишь гвардейские полки, состоявшие исключительно из дворян. Военную жизнь как деклассированную впервые ввели в литературу Гаршин и Куприн. Далее Замятин обрисовал военную среду как особую и своеобразную. Эта же среда изображена Сергеевым-Ценским, и приемы ее оформления характерны. В «Бабаеве», как и в других произведениях, дана какая-то сплошная, целостная жизнь, где герои лишь немного выступают из общего фона. Это — не просто социальная картина военной жизни, а жизнь, углубленная до мифа: разгул стал мифическим.

По тону «Бабаев» связан с «Петербургом» Белого: дан также на грани безумия. Но отличительная особенность этого безумия состоит в том, что оно кроется в самой реальности. Эта жизнь так скучна и пошла, что становится безумной. Здесь сказывается связь с гоголевской струей. Изучать «Бабаева» нужно в кругу произведений этих писателей. Куприн открыл новый мир, которого раньше не знали. Но у него он остался в стадии элементарного социологического освещения. Сергеев-Ценский этот мир необычайно углубил.

### СЕЙФУЛЛИНА

Сейфуллина стремится занять объективную позицию: за ее деревней все время стоит автор. Но эта объективность не до конца выдержана. Сейфуллина двоится, и эта колеблющаяся позиция ослабляет ее произведения.

Язык Сейфуллиной половинчат. Он беднее, чем деревенский, но более почвенен, чем обескровленный, очень плохой язык учителя. Так что язык деревни вполне усвоить она не смогла. Нужно сказать, что к языку деревни очень трудно приучиться: она привыкла молчать. Здесь возможна стилизация.

Фабула в произведениях Сейфуллиной очень проста, но к ее уничтожению она не стремится. Поэтому герои выделены из дере-

венского быта и уклада и выдержаны в плане старого психологического характера. Если же в ее произведениях нет фабулы, то это — просто описательные очерки. Так что и здесь она новых путей не нашла.

Что касается тематики, то у Сейфуллиной обычное клише: борьба нового со старым. Рядом с этим замечается попытка углубить деревню, найти особый тип деревенской жизни, но решить эту проблему она не сумела.

## ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

В творчестве Всеволода Иванова социальная тема отступает на задний план: картину гражданской войны он стремится изобразить нейтрально. В эпосе обычно дается история; а в истории всегда действует герой, который не может быть нейтральным. У Иванова мы видим совсем не то. Герои у него взяты не в историческом плане: это прежде всего люди, действующие в биологической, животнo-психологической сфере. И только из таких действий вытекает история; в исторических событиях назойливо выдвигаются биологические моменты. Какое впечатление это создает? Биологические люди, несмотря на свою биологичность, творят историю; сама природа впряглась в историю. Та история, которую творит дух, мысль, — опасна и слаба. У Пильняка история — высшая ценность, господин и управитель. Она требует для своих задач много сил, и их дает природа<sup>255</sup>. У Иванова преобладает нигилистический подход: для него история есть то, что уже сложилось и потом обобщается в программах. Самое реальное и существенное — это природа. Исторический процесс, который состоит из ряда актов, обусловлен телом. История для Иванова служит отстраняющим началом: вот, что история может говорить, и что бывает на самом деле. Существенной является лишь биологическая жизнь, лишь она влияет на поступки людей, но в результате создается история.

Действующие лица у Иванова руководствуются не сильными порывами, направляемыми мыслью, а действуют по нужде. Психология у них витальная, характерная проявлением животных сторон. Говорить о характере человека здесь нельзя: во главе стоит тело. Отсюда внимание к отдельным частям лица, наружность тесно сливается с психологией персонажа. Иванова обвиняли в том, что он не умеет изображать индивидуальных героев. Но его задачей является показ массовых действий, а они слагаются из массовых компонентов. Сходятся не идеи героев, а их организмы,

общие телесные нужды. И это создает своеобразие, и по-особому глубокое, творчества Иванова.

Пейзаж у Иванова также взят своеобразно. У Льва Толстого природа играет роль противопоставления человеку, у Тургенева служит лирическим целям, у Иванова берется вместе с человеком, вплетается в единую ткань жизни. Природа не обогащается культурной мыслью; на первый план в ней выступает суровость, жестокость. У руссоистов суровость приобретается в человеке, сводится к влиянию государства, культуры; у Иванова она именно присуща природе и этим сильна. Нет ничего суровее, чем биологический закон, где действует витальный человек. Здесь имеет место однозначная суровая необходимость: что должно быть, то будет.

Смерть у Иванова дана в том же плане. Пильняк в изображении смерти руководствуется отвлеченной мыслью: смерть не представляет из себя ничего особенного, и потому, убивая, менее всего берут на себя ответственность. У Иванова более художественное видение: люди не выпирают у него вперед, и это сделало возможным показать и смерть как природный акт.

Что касается проблемы фабулы, то Иванов целиком на той литературной линии, где фабула не нужна. У него каждый атом произведения, с точки зрения фабулы, различен и лишь скрепляется серой ниткой. Это большая картина, где разработаны лишь отдельные детали. И у Льва Толстого каждый эпизод разработан, но вместе с тем он как-то связан с фабулой. Так, в «Войне и мире» Толстому важен вопрос отношения к пленным, но пленником оказывается человек, который связан с Пьером. Для Иванова важен каждый отдельный кусочек сам по себе, и эти кусочки он лишь скрепляет. Тут нет героев, более того, они не нужны; нет такой достойной судьбы, которая бы все скрепляла. Судьба каждого случайна: все дело в бытии. Картина создается из кусочков судеб, в которых нет примата целого, нет единого ряда, а есть лишь много деталей, разбросанных штрихов. Получается картина цельной, но плана, который бы все определял и объединял, в ней нет.

Язык Иванова целиком выдержан в стиле его персонажей. Язык автора — это язык его героев. Но местами, в моменты торжества жизни, вносится другой стиль — лирический, патетический. Мощь и торжество животной жизни принимает декламаторский тон, напоминающий Ницше.

Итак, творчество Всеволода Иванова носит эпический характер. Но, тогда как для старого эпоса в центре стояло создание государства, расширение территории, здесь эпос ушел в детали. Это эпос, где человек вспомнил свое биологическое начало, эпос,

который хочет сказать, что настоящая эпическая жизнь, спокойная и сильная, лежит по ту сторону культуры. Попытка маленького круга людей сохранить свою жизнь — вот что лежит в основе эпоса у Иванова. Несколько нигилистическое художественное задание — отстранить эпос — выполнено им с большим талантом.

## ЭРЕНБУРГ

Эренбург пишет под сильным влиянием Белого.

### *«Николай Курбов»<sup>256</sup>*

В этом произведении Эренбург пытается создать современную сатиру на элементах, которые уже были у Белого. Самый стиль «Николая Курбова» — это ритмизованный стиль Белого. Постановка героев здесь тоже неоригинальна. Курбов по положению в мире напоминает Петра, Николая Аполлоновича, Дудкина. У него та же несогласованность, механичность и случайность, как и у героев Белого. Вступительная тема, открывающая роман, посвящена родословной Курбова. И родословная эта также случайна и нелепа, как и сама фамилия. Далее, чека изображена в виде какого-то механического явления, которое ворвалось в мир как адская машина. Николай Курбов и все остальные чувствуют, что попали в механическую схему, не имеющую ни начала, ни конца, но, что противопоставить ей, не знают. Так что здесь почти ученическое подражание Белому. Но, тогда как у Белого все носит гносеологический, трансцендентный характер, у Эренбурга лишь попытка показать путаницу жизни. Мир Белого — это законченный целый мир, у Эренбурга картина мира поверхностна, не складывается в целое; единой плоскости, единого измерения он не нашел. Поэтому его произведение звучит как пошлость. Лишь второстепенные стороны и детали у него хороши, но и они неоригинальны.

Углубляет пошлость «Николая Курбова» фабула. Фабула есть и у Белого, но он не играет ни на интересности темы, ни на злободневности, не бьет на механический интерес. Эренбург же прежде всего этим заинтересовывает. И если бы из его произведения устранили интересность и злободневность, то в нем ничего не осталось бы. Каждый элемент «Николая Курбова» направлен не на выполнение общего, основного задания, а лишь на поверхностное заинтересовывание читателя. Этим и объясняется популярность Эренбурга.



*«Хулио Хуренито»<sup>257</sup>*

В этом произведении сделана попытка изобразить всю нашу эпоху. Оно создавалось под влиянием «Кризисов» Белого. Основное задание «Кризисов» показать, что вся европейская культура, вышедшая из корней эпохи Возрождения, переживает кризис. Здесь Белый усматривает существование двух рядов. Один ряд — вечные элементы, для которых он подыскивает философские обоснования; они и в кризисе не умрут, а только очистятся. И второй ряд — преходящий, который умрет. Все «Кризисы» лежат на грани научного и художественного произведений; есть в них даже зачатки фабулы. И если сам Белый безукоризненно серьезен, писал для себя и прежде всего для себя, то Эренбург прежде всего имел в виду публику и тираж. Поэтому задание у него с самого начала утратило свою серьезность<sup>258</sup>.

В теме Эренбург своего тоже ничего не придумал. Все удачные моменты взяты им у Белого, которого хорошо усвоить он не смог. И у Белого «Кризисы» слишком критичны; нельзя так резко подходить к явлениям культуры. Но все же основным тоном у него является пафос притягивания, пафос притягивания вечного начала. Так, критикуя государство, он критикует его не как таковое, а те формы, которые оно приняло. Эренбург же нигилист во всем и нигилист очень поверхностный. Он сам выдумал те явления, над которыми иронизирует. У Белого все необычайно углублено, становится эмблемой, художественным образом. У Эренбурга — принимает характер дурного газетного фельетона. Эренбург жизнь понимал, как газета «Копейка», которая все необычайно упрощала<sup>259</sup>. Серьезных корреспонденций она знать не могла: они стоили не копейку, а три. Во всяком событии принимают участие деятели и репортерики. Последние узнают обо всем в передней и злобствуют. Осведомленность Эренбурга — это осведомленность лакея. Самый великий человек в глазах лакея всегда смешон, потому что ему известны лишь все обыденные и смешные стороны его жизни. То же, к сожалению, мы видим у Эренбурга: ирония у него лакейского сорта. Он считает, что пошел дальше Белого, потому что распространил иронию на весь мир, и потому что его ирония более жизнерадостна. Психологически ирония может происходить от избытка сил. Но Эренбург критикует лишь потому, что хочет мстить и при этом хочет стоять в стороне от всего, быть выше всего. И Анатоль Франс стремится быть непричастным и понять стороны, нейтрализующие друг друга. Но это могучее течение французского духа вырабатывалось веками и появилось еще до Монтеня. Чтобы

стоять вне жизни, нужно иметь для этого базис. У Эренбурга же все случайно, и потому его ирония носит хулиганский оттенок: вы делаете, а я буду посмеиваться. В довершение все это укладывается в авантюрную схему; одно приключение нанизывается на другое, но без всякой связи. Связи между философским заданием и фабулой у него нет. Но эта разница смягчается тем, что здесь низкого пошиба и фабула и философия. Героя в романе тоже нет: он лишь носитель фабулы. Обычно идея, чтобы не превратиться в прозаизм, воплощается в герое. Так, Достоевский вводит идеи в свои произведения с помощью героя и его судьбы. Эренбург так сделать не смог, и у него получился легкий, пустой герой. Все произведение лежит на пути фельетона и бульварного романа. Фельетоны его распадаются на два вида: на злободневный фельетон и фельетон бытового типа, который еще слабее первого, потому что реалистически подойти к быту Эренбург не может, а лишь скользит по поверхности. Все это чуть-чуть сдерживает реминисценция Белого. В романе есть лишь авантюрные достоинства, но художественного значения он не имеет<sup>260</sup>.

Успех на долю Эренбурга выпал громадный. Это объясняется тем, что у него имеется и фельетонного типа философия, удовлетворяющая обывательскую любовь к рассуждениям, и интересная фабула. Но Эренбурга все же нужно знать, так как он имеет большой успех и оказывает влияние на некоторых писателей.

## ФЕДИН «ГОРОДА И ГОДЫ»

Задание романа очень большое: изобразить целую эпоху. Основные моменты этого жанра выдержаны в старом стиле: дано взаимоотношение истории и частных людей. Все элементы романа связывают и определяют не фабула и не исторические события, а герои. Когда дело идет об определении главного и второстепенных героев, то нужно решить, кто вплетается в чью судьбу: тот, в чью судьбу вплетаются другие персонажи, и есть главный герой. В этом смысле в «Городах и годах» два главных героя — Андрей и Курт, героиня — Мари. Все второстепенные персонажи в большинстве своем не закончены.

Общее построение романа, его хронологическая канва и распределение материала, неудачно. Остается загадочность, которая является следствием не особой глубины, а, наоборот, слабости. Конец дан в самом начале, и это не оправдано. Монолог Андрея, выдержанный в истерическом стиле Белого, не понятен и в дальнейшем не находит продолжения. Так что зачин нелеп и никак не

оправдан: он дает неверное определение стиля, темы, характера. Этот нелепый прием — единственное новаторство, которое Федин ввел в роман, и оно неудачно.

Особенностью «Городов и годов» как исторического романа является то, что императивное историческое действие перестает быть целью: взято время, когда в истории можно усомниться. Обычно в эпосе история дается как нечто, не подлежащее сомнению. Вопрос только в том, сумеет ли герой определить себя в истории. Но героям Федина гораздо труднее, потому что здесь принять до конца императивность истории нельзя. В этом смысле в романе имеется трагическая неправота: та сфера, в которой нужно воплотиться, оказалась непроявившейся, как для Андрея, или истекающей, как для Шенау. Правда, звучит мотив, что революция пересмотрит все явления, но он не удался: вера в революцию лишь проецирована. И нужно сказать, что эта вера не совпадает с позицией автора, который относится к революции скептически.

*Андрей.* Он художественно не удался автору, но замысел угадать легко. Основная вина Андрея в неумении выбрать нечто определенное и воплотиться. В этом плане и изображено его положение в истории и в настоящем моменте, его отношение к Мари и к Рите, к Шенау и к Вану. В образе Андрея дана попытка перенести князя Мышкина в современную действительность, лишив его юродства. Здесь схема «Идиота», но переработанная. Мари — это Аглая, умеющая любить и ненавидеть, Рита — Настасья Филипповна; правда, образ изменился, но функция жалости и ответственности осталась.

Андрей, как и князь Мышкин, не участвует в жизни. В начале войны он застрел в Германии; бегство на фронт не удалось. Это мотивировано не внутренним состоянием, а внешними обстоятельствами, но для него именно характерно, что он не смог убежать. Так что здесь, как в трагедии, личная вина и судьба неотделимы, сливаются воедино. В армии Андрей не борется, потому что не может до конца возненавидеть. Но он выше социал-демократа, который гордится тем, что ему пожал руку принц. Поведение Андрея при встрече с Шенау можно сравнить с поведением князя Мышкина во время встречи Аглаи и Настасьи Филипповны.

Почему Андрей не совсем удался?

Изображение Германии, в которой очутился Андрей, очень грубо, поверхностно, выдуманно с начала до конца. Федин в ней ничего не увидел. Такая поверхностная тенденция не могла создать героя.

Далее, Андрей не воюет, потому что не принимает войны. По Федину выходит, что все происходящее очень плохо, тогда как в действительности война вызвала большой пафос. Помимо того, что это несправедливо с культурно-исторической точки зрения, клевета с психологической, это и художественно невозможно изобразить.

Так же, как войну, Федин не принял и революцию, потому что увидел в ней кровь и террор. В романе нет ни одной революционной фигуры. Рабочих-революционеров здесь нет, потому что их не было и в действительности. Выдуманных фигур в литературе много, но Федин серьезный писатель и обманывать не стал. И получилось, что революция есть, а революционеров нет, война есть, а героизма нет; кроме немецких инвалидов и Шенау никого нет<sup>261</sup>.

Такое изображение войны и революции сделало невозможным осуществить замысел автора: герою ничего не противостоит. Нет законов, которые Андрей нарушил, поэтому его невоплощенность не ощущается. Нужно было верить в святость войны и революции, и тогда можно было бы создать невоплощенного человека; но этого нет, и потому получился лишь запутавшийся человек.

В последней бредовой сцене известного рода безумие Андрея характерно для трагического героя. Но здесь этот эффект пропадает. С чего было сходить с ума? То, что произошло, — не трагедия, а просто неудача. Компетентный читатель угадает в Андрее трагического героя, но об этом лишь сказано, а не показано.

*Курт Ван*. Он воплощен и все время действует. Замысел Вана таков: для него враг — во всех отношениях враг, друг — во всех отношениях друг. Сначала он ненавидит барона по личным причинам, но судьба ему благоприятствует, и он должен желать его гибели и по политическим мотивам. То же и по отношению к Андрею. Никаких внутренних конфликтов у Вана не возникает, он последователен до конца. Но и его образ художественно не удался. В его деятельности отсутствуют моральные причины и отсюда лишь деловое ко всем отношение.

*Мари*. Она все время в разладе с окружающими. Но это — характер сильный и действенный, и ничто разбить ее жизнь не может. Мари воплощена и всегда верна себе. То, что она полюбила русского и изменила жениху, трагедии у нее не вызывает.

Детство Мари изображено очень хорошо, но далее все неубедительно и неясно. Так, чудесное превращение ее отца, который стал содействовать демократам, — несуразно.

*Шенау*. Андрей не воплощен, потому что он не родился, Шенау — потому что слишком связан с родом, слишком укоренен.

Это — та воплощенность, которая не имеет будущего. Если у Андрея нет будущего, потому что он не родился, то у Шенау — потому что он слишком стар. В этом смысле характерно его положение маркграфа — охранителя границы. Шенау в России очень неудачен: он выдуман, хотя для создания таких фигур материал имеется достаточный.

**Щепов.** Он потерял свое место, и в нем осталось одно биологическое скопидомство, одно желание — жить. К революции он отнесся скептически, но не враждебно. Он ничего не любит, но ни к чему и не враждебен, потому что ничего не имеет и ничего не может потерять. Щепову нечего противопоставить революции; он задуман как биологический образ. Это — случайный человек.

**Лепендин.** Он патриот, но патриот своего уезда. Недаром он лишается ног и ползает по земле. Если интеллигенция не воплощена, то Лепендин воплощен до конца, но это воплощенность улитки. Всё, что выходит за пределы биологических мотивов, для него не существует. Война остается им не понятой; и как он не понял войну, так не понял и революцию. Лепендин — это земляное начало. Война отняла у него ноги, пригнула к земле, а революция вздернула над землей. Это — воплощение низшего порядка и в историю не вошло. Поэтому история раздавила его: сперва оторвала ноги, потом вздернула кверху.

Отрывок, посвященный Лепендину, самое удачное место романа. Федин сам это увидел и в 26-м году выделил его и издал отдельной книжкой<sup>262</sup>.

## АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Алексей Толстой — современник символистов. Он выступил вместе с ними и даже не с первым поколением, а несколько позже. Но новаторства у него мало. Он лежит на границе между старым направлением и новым. Изображает Толстой те же социальные слои, что и старые писатели, главным образом, дворянство, но в новой обстановке. Ту же усадьбу можно изобразить с разных сторон. Тургеневская линия, которая идет от французской флоберовской школы, не умерла, и с ней ближе всего связан Толстой. В этом смысле его можно сравнить с Анри де Ренье. Во Франции рядом с чисто символической прозой была создана промежуточная, смешанная проза, органически соединившая флоберомопассановский стиль с символистским. Но, тогда как у Ренье преобладает символическое направление, у Толстого доминирует старая традиция. Так, в «Хромом барине» облик князя, его нацио-

нально-мистические воззрения, искание Китежа модернизованы эстетизмом, характерным для «Золотого руна» и «Аполлона», которые возглавляли Вяч. Иванов, Чулков и Ал. Добролюбов. Но вместе с тем у Толстого ярко выступает тургеневский элемент; здесь указывали, главным образом, на «Отцов и детей». Но положение и атмосфера, в которую погружено действие, другие — символистские. Так что в творчестве Алексея Толстого своеобразно объединились две традиции — мопассано-флоберовская и символистская — с преобладанием первой.

### *«Хромой барин»*

В этом произведении фабула определяется героем. Его судьба сказывается на всем происходящем, он создает единство романа. В этом смысле Толстой отлично, мастерски справился с фабулой; роман течет ровно.

Язык у Толстого поразительный. Он единственный современный писатель, который не забыл русский язык. Каждое его слово — это русское слово. Такого чистого русского языка нет ни у Белого, ни у Сологуба<sup>263</sup>.

Герой романа князь Краснопольский стремится к воплощению. Внешне он воплощен; Заботкин считает князя идеалом воплощения, так как его привлекает аристократизм князя. Но князь чувствует себя невоплощенным, потому что утратила свое значение его усадьба. А выйти из своего положения, деклассироваться, перестать быть князем Краснопольским и вотчину сдать в наем он не в состоянии.

Как эта тема определяется психологически? У князя нет уверенности, и нет ее, потому что нет внутренних сил. Но для Толстого в князе служит оправданием то, что он аристократ; а аристократию, которая вышла из военного сословия, христианство сделало бессильной. Князь Краснопольский — это не князь Мышкин, хотя и напоминает его. Герой Достоевского не умеет воплотиться, потому что он слишком ангел; про героя Алексея Толстого этого сказать нельзя. Но той воинственности, при которой может сохраниться аристократия, у него нет. Он не отвечает на полученную пощечину, хотя эту пощечину не забывает. Момент несмытого оскорбления характерен для Толстого. Князь понимает, что есть ординарный путь: вызвать оскорбителя на дуэль, но сделать это не может. Он хочет быть аристократом-любовником, отнимающим жену у другого, и убить своего соперника, но в то же время в нем живет христианский юридизм. Ни один из этих путей князю не

удается пройти. Он не становится юродивым во Христе, не становится и аристократом.

Заботкин тоже не определился, тоже ищет уклад. По основе своей он купец, но тянет его или к князю-аристократу, или к городскому интеллигенту. Героиня удалась менее. Это обобщенная тургеневская героиня, и она неопределенна.

### *«Детство Никиты»*

Форма «детства» порождена сентименталистами. Большинство произведений этого типа умерли. Самым значительным из них является «Детство» Льва Толстого. Жанр такого типа не допускает фабулы; он включает только хронологическую, календарную схему. И в «Детстве Никиты» событий нет, лишь все кончается событием.

Детский мир у Толстого изображается в представлении и языке ребенка, но с точки зрения основного задания носит своеобразный характер: его определяет подзаголовок — «Повесть о многих превосходных вещах»<sup>264</sup>. Сентиментализм выдвинул вещь и нашел множество прекрасных вещей. Он впервые увидел аксессуары житейских вещей, где не было и речи о символическом углублении. Но у Толстого не только непосредственная радость завоевания мира, но и стремление противопоставить детскому восприятию другие стороны жизни и осмыслить их. Детство, мир полный множеством прекрасных вещей, где жизнь дорога и прекрасна, противопоставлено тому миру, где осталось очень мало прекрасных вещей. Так что тема детства поставлена у Толстого в полемическую позицию.

У акмеистов, конечно, не только наивное открывание вещей, но и очень много романтики. Романтика есть и у Толстого, но она не вполне удалась ему; как романтик Толстой плох. Ему ближе и органичнее старые, сентиментальные традиции, тогда как у Сологуба в изображении детей ничего не осталось традиционного. Там детская душа — это символ правого духа.

В «Детстве Никиты» все повествование построено на деталях. У Льва Толстого важна внутренняя деталь, и рассказ он ведет не в спокойном и ясном тоне, а в духе психологического, истерического анализа Руссо. У Алексея Толстого иной тон и иной рассказ. Внутренней психологии у него нет; деталь берется конкретная, и она обрастает воспоминаниями. Все моменты даны в представлении Никиты и даны в достаточной степени полно, но так, чтобы их можно было вылуздить и видеть помимо Никиты.

Действующие лица обычны для Толстого. Отец — разлагающийся помещик, который живет не хозяйственными планами, а капризами. Тот же самый герой в мире прекрасных и легких вещей звучит по-иному; разлагающаяся волжская усадьба с ее юродством и мотовством может выглядеть иначе. Но мы лишь по фрагментам, которые отражаются в детском сознании, можем конструировать его образ.

Учитель — полугородской, полудеревенский интеллигент.

Отношения Никиты и девочки Лили — любовь, ревность и оскорбления — такие же, как и в «Хромом барине», но данные в преломлении ребенка, обычный толстовский мир освещается по-иному.

### «Аэлита»

«Аэлита» — переходное произведение. В нем Толстой пытается выйти из своего мира, но не выходит, а дает его лишь в другом освещении. Но это уже расставание и прощание с миром прекрасных вещей.

Действие «Аэлиты» происходит на Марсе, и по форме — это авантюрно-фантастический роман. Самый замечательный представитель этого жанра — Уэллс. Он сумел совместить авантюрно-фантастический замысел с мыслительной углубленностью и выполнил свою задачу с большой художественной силой. Уэллс — очень умный человек, умнейший из наших современников; он очень типичен, и без него нельзя понять нашу эпоху. Сам он социалист фабианского типа и входит во II Интернационал. Впервые влияние Уэллса сказалось в связи с возникновением проблемы авантюрного романа<sup>265</sup>. Конечно, он оказал влияние и на Толстого. Но в «Аэлите» социальная проблема дана в необычной обстановке; отличает ее от социальных романов Уэллса влияние позднего символизма. Инженер Лось по внешности — фигура уэллсовская, но по складу души он напоминает позднего Блока. Так что романтика позднего символизма связана в «Аэлите» с социально-авантюрной проблемой.

Как же Толстой сочетает Марс с Землей? Существует мысль, что был единый очаг, который населил весь мир: это Атлантида. Атлантида потеряна, поэтому потеряны и все звенья, которые из нее исходили, но единая традиция сохранилась и существует. Толстой и взял это положение в основу своего романа. Отсюда мысль: как древняя жреческая культура объединила Землю и Марс, так и



Октябрь соединит всё и всех. Об этом говорит и сотрудничество в революции красноармейца Гусева и интеллигента Лося.

Лось и Аэлита переживают романтику чувства, которое отражается в истории. Гусев воплощает историю в воле, в действии. Так что Толстой стремится соединить волю, творящую историю, с чувством, отражающим историю пассивно. Для Лося женщина — это центр жизни, для Гусева женщина — это баба.

Таковы концентры романа, но они оказались недостаточно сильными, чтобы соединиться. Лось, Аэлита и Гусев не выдержаны в одном плане, как это должно было быть по замыслу. Произведение распалось на блоковский план, но сентиментально разнеженный, и уэллсовский; Гусев остался посредине, его нельзя отнести ни туда, ни сюда. Так что Блок и Уэллс, история и чувство, авантюрный момент и социальная мысль оказались неспаянными. У Уэллса эти элементы сливаются в единый план, у Толстого они распадаются, хотя он стремился углубить их, придав им антропологическое толкование.

Образ Аэлиты неудачен и местами становится почти пошлым. Читая какого-нибудь забытого немецкого романтика вроде Штиглица<sup>266</sup> или Уланда, мы видим у них то же самое, но в лучшем виде. У Толстого те же художественные категории, и они ему не удались.

Некоторые моменты «Аэлиты» очень удачны, но они просятся в отдельный роман.

### *«Хождение по мукам»*

«Хождение по мукам» очень значительный роман и по замыслу и по выполнению. Издана только первая часть трилогии. Следующие части не могут появиться у нас: самый стиль романа — полужарубежный, и издательство под свою фирму его не может взять. Но он отнюдь не запрещен<sup>267</sup>. Вообще Толстой в очень хороших отношениях с властью. Трем писателям удалось остаться вне спора с эмигрантами: Белому, Горькому и Толстому. Они уживаются и с теми и с другими. Роман изобличает полную, безукоризненную серьезность без всякой тенденции.

Схема «Хождения по мукам» толстовская. В ней дается переплетение истории и семейной жизни частных людей. Но если у Льва Толстого существенна и серьезна только частная жизнь, а вся история — надстройка, то здесь равно важна и та и другая стороны. История и любовь объединяются тем, что герои становятся участниками исторических событий.

Начинается роман с описания истории Петербурга. И здесь — очень истрепанная мысль, что Петербург должен погибнуть и из него вырастет новая Россия.

Затем появляются герои. Но вначале они даются с высоты птичьего полета — на литературном вечере. И только потом шаг за шагом мы переходим к ним. Но с героями и с фабулой не все благополучно. Что станет с героями в следующих частях, предугадать нельзя. Может быть, Рождина убьют через два дня, может быть, он займет первенствующее место. Поэтому в романе нет и фабулы: автор не знает, на ком остановиться. Создается впечатление, что он не знает, кто главный герой, и выбирает то одного, то другого. Может быть, во всей трилогии это бы воспринималось по-другому.

В основе романа не жизнь рода, а жизнь одного поколения, причем в безнадежном, временном, промежуточном положении. Все герои не достигли возраста, способного пережить трагедию: самому старшему из них — Телегину — 28 лет; по греческим понятиям это мальчик. Эпическое задание нуждается в трех поколениях и нескольких семействах, пусть они и будут сплетены, как у Льва Толстого<sup>268</sup>.

Все участники исторических действий — не лица, а штрихи для общей картины. Уже у Льва Толстого солдатская жизнь воплощается в определенном персонаже. Здесь же даже не дается имен солдат; они не становятся самостоятельными жизнями. А для исторического задания это недостаточно: нужен хотя бы один персонаж — солдат или матрос. Детали наделяются жизнью лишь в фельетоне.

Хотя это роман исторический, но в то же время исторических деятелей здесь в сущности нет. Распутин вводится живым лишь один раз; затем дается его смерть. Николай II тоже появляется только раз, причем он не произносит ни слова, показан лишь его фамильный широкий русский жест — поглаживание усов.

Общество, по мнению Толстого, стояло вне истории. Союз с Францией и ссора с Германией были подготовлены только правительством. Во Франции даже во сне видели войну с Германией. В России же война была объявлена вдруг. Никто не знал, с кем воюют. Крестьяне говорили, что воюют с европейцем. Так что историей руководило лишь официальное правительство. Но в одном историческом моменте принимают участие все: все ждут революцию.

**Бессонов.** В его лице изображен Блок. Он представлен как явление блоковского скептицизма и кабатчины, характерное для

высшей интеллигенции. Бессонов не принимает существующей России и стремится найти другой путь. В войну он пытается связать свою судьбу с судьбой России, но это лишь внешняя попытка. И раз для него нет истории, нет и семейной жизни. Отсюда и кутежи Бессонова, который утром забывает ту женщину, с которой вечером сошелся. Жизнь уходит в кабак и кабацкую любовь. Бессонов весь укладывается в довоенную эпоху. Сначала он думает о какой-то неопределенной революции, но, когда революция пришла, он приобщиться к ней не может и нелепо погибает.

*Телегин*. Он является участником всех происходящих событий, но пока еще неопределенен. У него на квартире организовались футуристы, но он к ним не причастен. К войне, революции, большевизму он не подготовлен. Для Телегина существует только любовь к Даше, брак с Дашей. Но вместе с тем в нем заложен здоровый и сильный исторический оптимизм. Пока он укрепился в частной семейной жизни, но и в историю войдет прочно; для него все пути и возможности открыты. Телегин делает историю так, как делает свое дело на заводе, а работает он всюду хорошо. Он против революции, но рабочие его любят. При своем историческом оптимизме и устройстве в личной, частной жизни он станет носителем новой России.

*Николай Иванович*. Он оптимист, но это оптимизм сытого человека. Николай Иванович не устроен исторически, и в семейной жизни у него такая же полная неустроенность. Он ждет революцию, но это неопределенное ожидание, как следствие оптимизма. Когда ему сказали, что на заводе беспорядки, он выпивает с женой шампанское. Бессонов знает, что быть пусту, Николай Иванович все время ждет чего-то, хватается за что-то. Но в дни революции оказывается патриотом и нелепо погибает.

*Жадов*. У него, как и у других футуристов, только одна способность — устраиваться в каждой авантюре. Его и война не стерла, и революция не выбросила, но для него нет истории. Это человек, для которого в жизни есть только авантюра.

*Елизавета Киевна*. Она тоже принадлежит к авантюристическому миру. Есть люди, которым нечего терять, и поэтому они способны на все. Елизавета Киевна воевала не за страх, а за совесть, в ней — громадная сила, но нет ничего определенного, и поэтому есть материал для чего угодно. С этим связана ее чрезвычайная фантастичность. В этом смысле она характерна для Петербурга: в ней отражена фантастичность этого города. У Елизаветы Киевны, как и у других анархистов, нет той реальности, которая смогла бы ее укоренить. Сама тема анархизма и ее понимание взя-

ты Толстым у Достоевского. И Толстой видит в анархистах бесовское начало.

**Булавин.** Отец Даши тоже не вовлечен в историю. Он любит говорить с архитектором о политике, но это только отвлеченные разговоры. Вся их общественная жизнь нелепа. За разговорами скрывается пустая семейная жизнь у одного и пошлая у другого.

**Кий Киевич.** Это, вероятно, будущий коммунист. Но он подходит ко всем общественным явлениям с точки зрения тех истасканных фраз, которые раздавались на швейцарских съездах и которые он выучил.

**Даша.** В образе Даши автор подготавливает возможность примирить историю с частной жизнью. Но в первой части трилогии это только намечено. Какова функция Даши в романе? Она вовлечена в старую жизнь, является кусочком старого Петербурга, но стремится освободиться от них. Ей нужно решить, виновата ли она в этом стремлении или права. Отсюда ее колебания: отстаивать ли позицию чистоты и гордости или вовлечься в случайную кабачину. В этом смысле ее и тянет к Бессонову и отталкивает от него. Так что борьба со старой жизнью — это борьба с Бессоновым, к которому она, с одной стороны, чувствует страшную тягу, с другой — отвращение. Даша проходит через мир чувственных влечений, но не теряет самостоятельности. Противостоит этому миру Телегин. Уйти с Телегиным — это освободиться от Бессонова. Бессонов — последний натиск на Дашу; потом она полетела жить. Кульминационный пункт этих колебаний — Крым. Здесь дана грань двух эпох. С одной стороны, крайнее распутство: рушатся браки, завязываются связи; с другой — предчувствие новой эпохи. Побеждает телегинское начало. С наступлением войны Даша становится ее участницей. Она, как и Телегин, не полна пафосом, а несет войну как крест. Как женщина она сохраняет свою самостоятельность.

**Катя.** Она вплетена в судьбу эпохи и потерялась в ней. Ее жизнь не укоренена и неудачна. Но все же в Кате живет и другое: она не до конца отдалась Бессонову и случайностям бессоновской жизни. С Роциным связано ее стремление к укоренению. Но, по-видимому, автор хочет сказать, что Катя обречена<sup>269</sup>.

---

В конце книги ничего не разрешается. Чтение Телегиным книги об историческом оптимизме, Катя и Роцин на Каменноостровском, особняк знаменитой балерины Кшесинской — главный штаб

большевиков, человек с провалившимся носом, расклеивающий плакаты — все это скорее мостик для второй части романа.

### *«Ибикус»*

Действие романа — оккупация юга России в гражданскую войну. Но социальной проблемы здесь нет, роман авантюрный: в нем переплетаются авантюра героя с политической авантурой белых. Основная тема — стремление героя к воплощению, но дана она в сатирическом плане. Все построено на случайных авантурных моментах, данных в тонах путаницы; в сплетнях сам автор начинает путаться. Здесь, как и у Гоголя, есть свой черт, но он более поверхностный. Все движение романа — путаница, путаница лиц, имен и масок. Реальный выход — красные войска, но они не охарактеризованы, представить их мы не можем; они напоминают действительного гоголевского ревизора. В «Ибикусе» имеется попытка создать новый авантурный роман с современным героем, но в общем произведение несерьезно, как бы сделано наспех. «Ибикус» — это просто так, литература в кавычках.

## ИСТОРИЧЕСКИЕ СЦЕНАРИИ

Дальнейшие работы Толстого, его участие в революционных сценариях не стоят на художественном пути. Вероятно, он сам не относится к ним серьезно.

### ГОРЬКИЙ «ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ»

В романе изображена история рода. Время действия — вторая половина XIX и начало XX веков — доведено почти до наших дней. Сто лет и требуется по классической схеме для такого задания<sup>270</sup>. История вводится лишь в связи с действующими лицами; самостоятельной исторической картины в романе нет.

Всю историю рода сопровождает дворник, который является ровесником отца и переживает внуков. Он не действует, а только созерцает и вспоминает. Лицо, носящее функцию памяти, имеется в греческих трагедиях. Там обычно олицетворением родовой памяти является старший в роду. Так, в «Царе Эдипе» обо всем знают пастух и Тиресий. Сами члены рода несут возмездие, но единой картины себе не представляют. И лишь после того, как трагедия свершается, начинают действовать сознание и память. Лиц, которые не сознают происходящего, но несут на себе грех, и лиц, кото-

рые носят память греха, дает и Горький. И раз роман построен, и совершенно сознательно, по классической схеме, в нем, конечно, не может быть социологических моментов. Для того, чтобы осуществить подобную задачу, нужно ввести в произведение эпичность с мифологической примесью. Социологический подход может дать картину жизни лишь одного поколения, которая охватит лишь 30-40 лет. В «Фоме Гордееве» искательство примитивно, картина — социологическая, бытовая; истории в ней нет, и все лежит на плоскости, а не в глубине. В «Детстве» тоже все лежит в быте, но уже не все люди растворяются в нем: дед и бабка — это фигуры почти мифологические.

В «Деле Артамоновых» носителем греха является сам старик. Он укоренен в семье и в деле. Завод растет и коверкает людей. Люди хотят из него вырваться, но дело засасывает их и, наконец, губит. Дворник нашел свободу в отвлеченном созерцании и отвлеченной памяти. Никита ушел в монастырь, но понял, что и монастырь — дело, такая же отрицательная сила, как и завод, и умирает вне монастыря. Так что в основе романа — организация и борьба людей с ней. В этом смысле «Дело Артамоновых» созвучно «Борису Годунову». Здесь и там люди и дела; и все, кого они затягивают, делается самозванцами<sup>271</sup>. Есть только один выход: это выход Пимена. Пимен знает грех Годунова и грех Дмитрия, но он стоит вне мира. Внешне Тихон ничем не похож на Пимена, но в нем тоже живет память и сознание, что от греха некуда уйти. Так что выход радикальный, по-русски: все заражено грехом, все, что создано на земле, создано плохо. Единственная лазейка — образ Ильи. В нем изображен Ленин: трезвый, наблюдательный. Горький Ленина героизовал, но все же скепсис остался, все же — это не то. Вообще Горький всегда говорил, что из Октября ничего не выйдет<sup>272</sup>. Крестьяне пока молчат, но, когда они убедятся, что землю у них никто не отберет, они отвинтят большевикам головы. Что хорошо, Горький ответить не умеет и не хочет. В романе ясно сказано лишь одно: всякая организация губит. Эта мысль сделана углубленно и серьезно: отрицается не только буржуазия, которая выпила кровь из рабочих, но излился кровью и сам Артамонов, и из семьи его ничего не вышло. Дело делает людей рабами, свобода лишь в босаячестве. Отсюда мечта о голом человеке на голой земле.

Первая треть романа очень хороша и совершенно нова по замыслу. Следующие трети — это второе издание «Фомы Гордеева». В первой части воссоздан народный эпос; и Горькому удалось создать нечто эквивалентное ему и без всякой стилизации. Лучшим моментом является свадьба. Горький впервые сумел подойти

к свадьбе как к бытовому явлению. До него свадьба давалась как стилизация народных лубочных картинок или с точки зрения экзотики, как у Мельникова-Печерского. У Горького же полное, серьезное изображение свадьбы.

В первой части замечательно хорош, прямо просится в песню, Алеша, но далее он мельчает. Из эпического героя, который пустил красного петуха, он превращается в типично горьковского героя. Петр с самого начала изображен хуже Алеши, но все же он живой человек, а потом — Фома Гордеев<sup>273</sup>. Двойственность сказалась и на стиле романа. В первой части разговоры и рассуждения характеризуют лишь самих героев. Здесь нет согласия, несогласия, полемики с автором. И лицо, и дело, и подвиги героев вытекают из их сущности. Горький только любит ими, стремится к проявлению их лирической и психологической глубины. В следующих частях он уже обогащает героев своими мыслями, которые в большинстве случаев неудачны. Поэтому стиль романа распадается. С уходом Никиты в монастырь появляется другой мир. Горький как бы увидел, что в стиле первой части он выдержать роман не сможет и уже в другой манере доводит его до вождельного конца.

## ТЫНЯНОВ «КЮХЛЯ»

«Кюхля» носит тот же характер, что и трилогия Мережковского: это собрание материалов по схеме. Но если у Мережковского серьезные материалы, то у Тынянова материалы плохие и схема плохая. Тому, кто знаком с архивами и рукописями Пушкина и о Пушкине, видно, как роман Тынянова ничтожен. Что можно создать, если делаешь такую работу наспех. Тынянов не мастер: у него нет ни стиля, ни языка, которые позволили бы сделать художественное произведение. «Кюхля» годится лишь как книга для чтения для школы второй ступени. Лев Толстой, обладавший исключительными способностями и эрудицией, уже стариком изучивший древнееврейский язык, много лет работал над материалом для «Войны и мира». Тынянов же сделал свое произведение в две недели. Будь и семи пядей во лбу, нужно разработать все имеющиеся по данной теме материалы, а это быстрее, чем в определенный срок, сделать нельзя. Поэтому «Кюхля» совершенно ничтожен, не пригоден даже для школы. Для первой ступени он не понятен, для второй — слишком несерьезен. Алексей Толстой понимал, как трудно справиться с задачей изображения исторических лиц, и потому показал их только мельком. Его Николай II не гово-

рит, а лишь жестикулирует. Толстой лично знал царя, но понимал, сколько материалов нужно изучить, чтобы ввести историческое лицо в роман. Тынянов же все сделал наспех; поэтому его герои вообще на людей не похожи.

## ЗОЩЕНКО

Основной жанр Зощенко — маленький юмористический рассказ, где используется анекдот из современной жизни, но подметить его комизма он не смог. Стиль анекдота мы находим и у Гоголя. Но Гоголь умел увидеть глубокий комизм во всех явлениях жизни. Зощенко умеет только одно — придирается к современному словарю. В конце концов у него все сводится к смеси жаргонов, неудачной и неуместной карикатуре. У Гоголя комизм не только русской жизни, но и мира; у Зощенко — несуразное передразнивание. Юмор у него — чисто языковой и очень поверхностный. Что касается идей, то они взяты из газет. В этом смысле Аверченко выше Зощенко. Аверченко продолжил традицию Чехонте, которую, в свою очередь, продолжил Сатирикон. Последний на этом пути — Зощенко. Но он очень ослаблен: у него меньше таланта и меньше опыта.

## ПРОБЛЕМЫ КОМИЧЕСКОГО

Бытовую мотивировку комического мы находим у Островского и у Чехова. Они создавали бытовые типы, которые смешны. Но комического характера, который параллельно соответствовал бы трагическому характеру, у них нет. Так, в комедии «Свои люди — сочтемся» есть тип купца-самодура. Но в основе — это отнюдь не комический персонаж, его называли даже русским королем Лиром<sup>274</sup>. В этом образе мы находим основы для русского трагического характера. И в пьесе «Бедность не порок» заложены черты для трагедии. Так что там, где у Островского характер, — это драма, комичны у него положения. Зачатки комического, но не в плане юмора, а сатиры, мы находим у Салтыкова-Щедрина.

Комический характер — это то, что остается за вычетом быта, за вычетом положения; это человек, который смешон своими чертами. Первое требование к комическому характеру — отсутствие разрыва между характером и судьбой: этот человек сделан для этой судьбы и наоборот. Для этого нужно, чтобы фабула не содержала ничего случайного. Так, у Гоголя, хотя у него есть бытовая окраска, быт с самого начала этически углублен. Слияние фа-



булы с судьбой у него происходит полностью. В том-то и сила Гоголя, что у него нет роковых случайностей, случайного стечения обстоятельств, которые практикуются в комедии интриг. Все бытие Хлестакова комично, самая постановка его души комична. Слова Хлестакова определяют и судьбу его и характер<sup>275</sup>.

Современные же юмористы не отходят от быта, поэтому комическое им не удастся. Новый быт очень благодарен для создания комических положений, но не характеров. Поэтому у нас комический жанр остается размельченным. Но все же современные юмористы будут пытаться продолжить оборванную традицию. И здесь два пути: Чехов и Гоголь, которых соединить нельзя. Реалистический, бытовой юмор Чехова кончается в наши дни. К идеальному, символическому юмору, как называют его немецкие эстетики, к конструктивному юмору должен вернуть Гоголь.

## ДОПОЛНЕНИЯ

### НЕСКОЛЬКО ОТРЫВКОВ ИЗ ЗАПИСЕЙ ЛЕКЦИЙ, КОТОРЫЕ НЕ ВОШЛИ В ЭТУ ПУБЛИКАЦИЮ

#### [КАРАМЗИН]

##### *«Бедная Лиза»*

«Бедная Лиза» — самое замечательное произведение Карамзина сентиментального периода. Его основная тема, в которой отразились идеи Руссо — противопоставление природы и культуры. Но тогда как у Руссо на первый план выступает социально-политический пафос, у Карамзина он отсутствует. Для Карамзина крестьяне как социальный тип не важны, поэтому он делает жизнь Лизы счастливой. Из ее жизни выбрасываются основные крестьянские черты; она занимается продажей цветов (занятие отнюдь не крестьянское). Лиза важна для Карамзина лишь как природное

начало. И ей противопоставляется не испорченный аристократ, а носитель культуры. Ведь Эраст, в сущности, не дурной человек, но он оторван от природы; отсюда его легкомыслие и случайность.

Крестьяне как представители природного начала идеализированы, основные тона их жизни идилличны, верны природе. Пока не является Эраст, Лиза живет и ощущает себя в единстве с природой. Здесь всё — гармония. Эраст, как носитель культуры лишенный всяких устоев, в идиллию, добрую и светлую по существу своему, вносит зло. В природу проникает чуждое начало, которое разрушает идиллию и создает трагедию.

С формальной стороны «Бедная Лиза» коренным образом отличается от классических произведений. Там действие обусловлено характером героя, здесь героиня лишь пассивно претерпевает, пассивно отражает борьбу двух начал — природы и духа и в результате гибнет. Классический герой погибал, Лизу губят. В этом смысле сентиментализм подготовил реализм, для которого также на первый план выступала страдательная пассивность героев.

Очень велика заслуга Карамзина и в области языка. Язык «Бедной Лизы», как и других его повестей, — простой, почти разговорный. И до Карамзина литературный язык все более приближался к разговорной речи, но его синтаксический строй не менялся. А период совсем несвойственен русскому языку. Карамзин первый ввел в литературу короткую, отрывистую речь. Кроме того, он ввел много неологизмов и варваризмов. Варваризмы создавались и раньше, но они оставались мертворожденными. Нужно было обладать особым даром языка, особым тактом, гением в этом отношении, чтобы фонетически перевести слово. Новые слова Карамзина остались в русском языке навсегда.

### *«История государства Российского»*

<...> Основная идея «Истории» нашла свое яркое выражение в записке «Старая и новая Россия», поданной Александру I. С точки зрения Карамзина каждое движение вперед должно оглядываться назад. При оценке события нужно учитывать, насколько новый шаг уклоняется от уже принятого направления. Новая Россия — часть единой России, и потому должна продолжить старую колею. Отсюда и героизация прошлого. Нельзя объяснять прошлое как совокупность ошибок, потому что это прошлое нужно продолжить. Когда народ перестает героизовать свое прошлое, это свидетельствует об иссякании его исторических сил, о кануне его гибели. Поскольку прошлое дает толчки к созданию настоящего,

его нужно героизовать. Метод героизации стал основным художественным методом «Истории».

Героизация обусловила и язык «Истории»: Карамзин возродил здесь церковнославянский период. Для создания впечатления значительности период более подходил, чем отрывистая, разговорная речь.

С формальной стороны «История» — типичное классическое произведение. Ясно, что здесь Карамзин мог смотреть на характер как на данное, из которого все вытекает.

Значение «Истории» для русской литературы очень велико. Она оказала решающее влияние на Пушкина. Интерес к истории, характерный для его творчества, является следствием влияния Карамзина.

## [ К Р Ы Л О В ]

### *Басни*

Крылов известен и значителен, главным образом, как баснописец. Басни — один из древнейших видов эпоса. Свое начало они получили в Индии (собраны в сборнике Панчатантра) и в Греции, где главным представителем этого жанра был Эзоп. Возродилась басня во времена классицизма во главе с Лафонтеном. Преимущественно Лафонтену и подражал Крылов.

Басни Крылова резко отличаются от басен Хемницера и Дмитриева. У тех на первом месте стоял моральный пафос, и потому теперь они потеряли всякое значение. В баснях Крылова мораль является лишь формальным элементом. Она есть постольку, поскольку является необходимой принадлежностью басни, а вовсе не целью. Аллегоризм басен Крылова не абстрактный, а реалистический. Это совершенно законченные реалистические сцены, где исторические, социальные и нравственные идеи отступают на задний план.

С точки зрения языка, басни Крылова совершенны. Язык их чистейший народный и вместе с тем очень подвижный. Задача эта — вложить разговорный язык в стихотворную форму — очень не легка. Размер басен также разнообразен и всегда соответствует содержанию. Так что и с этой задачей Крылов справился прекрасно.

Что касается мировоззрения Крылова, то его, в нашем смысле, у него не было. И это не случайно. По мнению Крылова, мировоз-

зрение вещь очень неудобная, громоздкая, мешающая жить. Без мировоззрения, устойчивого и определенного, гораздо легче. Человек должен лишь уметь найтись при любом обстоятельстве и практически устроить свою жизнь. Крылов симпатизирует своим отрицательным персонажам и всецело на стороне умной, находчивой и милой лисицы, умеющей устроить свои дела.

Определенных политических взглядов у Крылова тоже не было, за исключением национализма и патриотизма. В этом отношении он предшественник славянофилов. Вообще Крылов был консерватором, а к концу жизни злостным консерватором. Но в его баснях нет консерватизма, как нет и свободомыслия: он просто приравнивался к отдельным жизненным случаям. Этот своеобразный отказ от мировоззрения явился следствием вольтерьянства и скептицизма.

## ШИШКОВ

В конце 10-х годов в русском литературном мире произошел раскол. До этого направление в литературе было классическим, канон, которому следовали, был един, в языке была одна линия. Но с Карамзиным это единство начинает распадаться. Появляются сторонники не только классической литературы, но и Карамзина. Представителем первого стана является Шишков.

Шишков по своим убеждениям был крайним реакционером и консерватором. Но благодаря стойкости, честности, благородству и личному обаянию он пользовался значительным влиянием и стал во главе писателей, которые были против Карамзина.

У писателей того времени было очень развито литературное самолюбие. Из одной зависти к Карамзину примыкали к противоположному лагерю. Такая непринципиальная, основанная на личных чувствах оппозиция была у большинства. Но некоторые писатели были принципиально настроены против Карамзина, и во главе их стоял Шишков.

Шишков написал ряд чисто филологических работ, в которых ставил задачу показать, что в русской литературе не было двуязычия, что церковнославянский и русский — это один и тот же язык. Это ему нужно было доказать в противовес Карамзину, понимавшему, что в литературной традиции произошел разрыв. Шишков считал, что разрыв классицизма с народным творчеством только кажущийся, что классицизм может принять национальный характер. В этом отношении Шишков был прав: его взгляды оправда-

лись на Пушкине. У Пушкина все сделалось приемлемым, органически усвоенным.

Взгляды Шишкова оказали большое влияние на современников, вокруг него группировались многие писатели.

## [ Г Р И Б О Е Д О В ]

### «Горе от ума»

**Чацкий.** <...> Это характер идеалистического склада: он не принимает ничего того, что не оправдано его убеждениями. К любви он также подходит серьезно и требовательно. Привлекает к Чацкому и его поза одинокого человека, который готов бросить перчатку всему обществу и не боится быть одиноким<sup>276</sup>.

Существует стереотипное определение: Чацкий — первый лишний человек в русской литературе. Этот термин чисто социологический. Под лишним человеком понимают такого человека, который не сумел определить себя в жизни. Чацкому определено блуждать. Служить он не мог: это был период фаворитов и временщиков. Чтобы преуспеть на службе, нужно было в ущерб делу служить людям. В обществах Чацкий также не мог найти сферу для деятельности: они носили характер фрондерства и политиканства. Здесь Грибоедов задает не только политические общества, но и литературные. Он видит в них сборище молодых людей, которым нужно забавляться. Итак, для Чацкого все закрыто: он просто по условиям своего времени оказался лишним. Но это положение объясняется и внутренними, субъективными причинами. Во всяком деле есть вожаки и рядовые. Чацкий в качестве вождя, во главе, не задумываясь, пошел бы на любую опасность, но маленькое, кропотливое дело он выполнять не может. Он всюду хочет быть первым. Даже в разговоре ищет первенства, равно спорить, равно разговаривать он не хочет. Чацкий — верхогляд и идеалист, который не может войти в чужую психологию и предъявляет ко всем невозможные требования. Это отсутствие живого, реального подхода к людям обрекает его на безнадежность. Если бы они его послушались, то должны были бы сами упразднить себя. Они чувствуют, что Чацкий их не любит, о них не заботится. В его словах холодность, отсутствие такта, живого восприятия жизни. Отсюда его никто не слушал, никто не понимал. Его борьба с московским обществом — глас вопиющего в пустыне.

Склонны предполагать, что в Чацком воплощен портрет Чаадаева. Чаадаев в молодости начал делать блестящую служебную карьеру, но вследствие обстоятельств ушел со службы. Спустя несколько лет он вновь появился на сцене уже как светско-религиозный проповедник. Он разыгрывал роль святого и был убежден в своей религиозной миссии, но проповедь его была чисто светская. До того переворота, который с ним произошел, Чаадаев был либералом и мизантропом. Это мечтатель (либерализм у него был утопическим), очень далеко заходивший в своих мечтаниях, и вместе с тем скептик. Чаадаев именно характерен соединением «холода и огня», по выражению Пушкина. В Чацком Грибоедов и изобразил Чаадаева либерала и мизантропа. Старейшего Чаадаева второго периода (переход был не случаен и развивался органически) изобразил Достоевский в образе Версилова (роман «Подросток»). Характерной особенностью как Чацкого, так и Версилова является разрыв между идеей и действительностью. Но в Версиле эта черта чрезвычайно углублена: доктрина становится для него религиозным долженствованием, кровью и плотью. Так, Ахмаковой он навязывает свой идеал и считает, что она непременно должна соответствовать этому идеалу. Он предъявляет ей совершенно невозможные требования и, видя, что она не соответствует его идеалу, считает ее дьяволом и вполне верит, что она соблазняет подростка. Версильов видит в Ахмаковой или совершенство, или воплощение всех пороков. Середины, что это — простая, добрая, веселая и ничем не замечательная женщина, он понимать не хочет. Нравственные и религиозные требования Версильов предъявляет к всякому, и потому всем окружающим кажется тягостным и назойливым. В его присутствии они чувствуют себя не по себе, их коробит, им неловко с ним, и поэтому они отворачиваются от него. Идеализм заставляет как Чацкого, так и Версильова попадать в трагикомические, донкихотские положения.

От двойственности, от расхождения между идеей и действительностью вытекает их бездомность, космополитизм и бессемейственность. Для них родина там, где они находят наиболее полное выражение своего идеала. Но, тогда как Чацкий, где бы он ни был, изливает свои чувства, Версильов в результате жизненного опыта боится какой бы то ни было экспансивности, боится высказаться от души, боится быть искренним. Версильов отнюдь не перестает быть идеалистом, но это — идеализм, загнанный вовнутрь и поэтому проявляющийся только эксцессами. Так, в святую минуту, а святость минуты он понимает лучше, чем кто бы то ни было, ему хочется свистнуть. Патологическое состояние достигло кульминации

в момент, когда он хотел убить Ахмакову. После этого Версильев как-то размягчился, присмирел, и идеализм его стал мягче. Из него образовался елейный тип догорающего идеалиста. Таким образом, в Версильеве сквозит вдумчивая и глубокая попытка понять Чацкого не только с социально-политической, но и с психологической стороны.

## [ П У Ш К И Н ]

### *Байроновский период*

<...> Основная особенность творчества Байрона — резкое отличие в изображении героя от других персонажей. В разных плоскостях движется их жизнь. Героя Байрон рисует лирически, изнутри, второстепенных действующих лиц — эпически; они живут внешней жизнью. Наружность в себе самом осознать нельзя. Внешнюю выраженность других узнаешь прежде всего. Поэтому герой нас привлекает, остальных персонажей мы видим. Эта формальная особенность определена содержанием poem. Герой по своему духовному миру не слит с общей жизнью, принципиально чужероден окружающей обстановке. Поэтому он всегда скиталец. Но все же герой не может быть полностью отрешен от окружающей его жизни, и здесь отчетливо выступает его авторитетность. Авторитетность героя достигается тем, что он дается готовым и завершенным. Мы не знаем его становления, не знаем таких подробностей и деталей, которые смогли бы снизить его образ. Исконно он таков. К завершенности присоединяется еще один момент, который назойливо звучит в творчестве Байрона: герой всегда разочарован. Разочарованность может вызвать предположение, что он просто неудачник: обделили на празднике жизни, ну и буду отрицать. Байрон это чувствовал, и потому сделал своего героя чрезвычайно могущественным. Герой разочарован, потому что он выше жизни и ее соблазнов. Мир плох, весь мир разверните и дайте, он требовательный дух удовлетворить не может. Здесь имеется известный богоборческий момент. <...>

### *«Борис Годунов»*

В этой трагедии изображена переходная эпоха, когда жизнь неустойчива и отчетливее проступает ее изнанка. Пушкин увидел,

что в основе истории лежит самозванство. Самозванцы — оба исторических деятеля<sup>277</sup>.

Борис совершил преступление для того, чтобы взойти на престол. Потом он старается быть снисходительным, добрым царем, но раз в прошлом есть грех — все кончено. Борис делал благодеяния народу, но преследующий его рок все разрушает. И в семейной жизни его постигает неудача. Какая-то стихийная сила преследует и разрушает все его хорошие начинания. Человек может в конце концов примириться с роком сознанием своей правоты: «Я прав и чист, а остальное не от меня зависит». Но Борис успокоения в совести найти не может.

Для Димитрия все в будущем. Он уверен, беспечен, даже прямодушен. Он горд самим собой, знает свое внутреннее достоинство и потому играет короной. Димитрий открывает свое самозванство Марине, потому что хочет, чтобы она знала и любила его — Гришку Отрепьева. В этом смысле он прямой и честный самозванец.

Во внешнем положении Бориса и Димитрия имеется параллелизм, но с обратным знаком. Борис грех совершил в прошлом и теперь мучается раскаянием. Для Димитрия все в будущем, и поэтому он светло смотрит на мир. Но свое будущее он интуитивно постигает в своем сне. Положение, которое ему снится, сходно с положением Бориса: Годунов именно так чувствует себя на престоле. Димитрий расстригой входит в жизнь, Борис перед смертью постригается в монахи. И между началом жизни и постригом лежит самозванство.

Бояре и патриарх знают, что они принимают сторону того или другого самозванца. Это неизбежно, иного выхода нет. В жизни все настолько связано и спаяно, что достаточно появиться одному самозванцу, чтобы вся история прониклась самозванством. Как в совести достаточно одного пятна, чтобы увязнуть во лжи, так в истории достаточно одного самозванца, чтобы все вовлеклись в ложь. Уберечься от самозванства нельзя.

Непричастен к самозванству только Пимен, но потому, что он отошел от жизни. Пока он жил в миру, он жил в фальши. Отказавшись от мира, он стал выше его и смог судить и видеть жизнь такой, какая она есть. Пимен — отрекшийся от жизни, непартийный человек, и поэтому он может стать историком. Для него вся жизнь в прошлом, он отрезал, отсек ее от себя и поэтому не вовлечен в самозванство. Только во сне Пимен видит частную жизнь, но ясно, что ему достаточно перекреститься, чтобы прогнать эту жизнь с ее фальшью.



Народ Пушкин изображает тоже пассивным, не участвующим в событиях, и потому поставленным в правую позицию судящего и объективно судящего.

Когда Пушкин увидел суету и, как ему казалось, грязь, грубость жизни, он решил, что отрешиться от грязи и фальши можно лишь отрешением от мира. Конечно, не нужно для этого стать монахом, но не нужно и быть вовлеченным в жизнь. И последние поэтические слова его: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. Давно завидная мечтается мне доля — Давно, усталый раб, замыслил я побег В обитель дальную трудов и чистых нег» — нужно понимать именно так. Это мечта о том, чтобы, как Пимен, видеть мир отрешенно и так же отрешенно воспроизводить его. Пушкин всю жизнь стремился к аскетизму, к отрешению от жизни. Лишь отрешение дает возможность все правильно увидеть и постигнуть. А для Пушкина, как для поэта, самое важное — претворение, оформление бытия.

### *«Полтава»*

«Полтава» — историко-романтическая поэма. Одна ее линия — трагедия частных людей. Мазепа любит Марию, но должен казнить ее отца. В противном случае рушится цель, к которой он стремится. Отсюда его трагедия. Мария любит Мазепу, который убивает ее отца. В этом трагедия Марии. Она не в силах ее пережить и сходит с ума.

Образы героев до конца не выдержаны. Характеристика Мазепы, данная автором, противоречит действиям этого героя. На основании действий Мазепы мы сами строим его характеристику. Мазепа — безмерный честолюбец, стремящийся к своей цели любым путем и принимающий жертвы. Его образ построен на оксюмороне: совмещении старости и красоты. И старость может быть любя, дорога и эротически прекрасна. «В его глазах блестит любовь, В его речах такая нега! Его усы белее снега...» Но умный, глубокий и тонкий Мазепа, которого мы знаем, как мальчишка мстит Петру за обиду, нанесенную ему когда-то. Это неправдоподобно и разрушает единство характера Мазепы: он выглядит каким-то мелодраматическим злодеем. Встреча с Марией должна была явиться высшим моментом в его трагедии, но она отступила на задний план. Характер Мазепы остался незавершенным. С одной стороны, это трагическая личность, с другой — мелодраматический злодей, с третьей — мальчишка, помнящий обиды.

Кочубей также не выдержан до конца. Он сделан страдальцем, несмотря на то, что, будучи другом Мазепы, изменил ему, просто хотел сделать некрасивое дело и сорвался. Но, если мы вырвем сцену «Кочубей в темнице» из всего произведения, создастся впечатление, что Кочубей, действительно, герой и страдалец за родину. Эта сцена — законченное художественное произведение, не имеющее никакой связи с целым.

Единственно выдержанное лицо в этой поэме — Мария. Образ ее — цельный и законченный.

Историческая тема в «Полтаве», как и в «Борисе Годунове» — самозванство. Мазепа не ради Украины, а ради себя вовлекает родину в авантюру. Карл также только честолюбец, мальчишка, авантюрист, неспособный на крупные деяния. Частные люди с частной политикой и частными страстями становятся участниками истории. Но есть в исторической теме и другая сторона — Петр Великий. Петр — не Пимен, отрекшийся от мира; напротив, он деятель, деятель в высшей степени. Но эту деятельность принимает Пушкин, потому что Петр отрешен от личных интересов. Он представитель мира, но не для себя и не от себя действующий. Петр одержим высшей силой: он весь, «как божия гроза», свыше вдохновлен его глас. Карл как герой, действующий от себя, оказывается потеряннным и слабым. Петр полон не своей славой, а славой России. Он подымает заздравный кубок за шведов, ибо исторически они наши учителя, а личной вражды у него быть не может. Поэтому месть Мазепы снижает его образ в угоду Петру. Петр — это новый герой, новое начало в истории. Он действует, но его действия вдохновлены высшей силой. Поэтому он так значителен, почти монумент. Таким образом, в поэме два типа исторических деятелей: байроновский герой, действующий во имя свое, и герой, одержимый, конечно, в хорошем смысле, высшей силой.

## [ ГОГОЛЬ ]

### *Третий период в творчестве Гоголя*

В этот период Гоголь нашел свою тему — законы пустой жизни. Эти законы были им гениально вскрыты.

Гоголя нельзя назвать реалистом, нельзя его и втиснуть в рамки романтизма. Его творческий метод носит особый характер, соответствующий экспериментальному методу в науке. Гоголь не ото-

бражал действительность, как она есть. Жизнь, им изображенная, не есть та жизнь, которую он видел. Он производил гениальные эксперименты над действительностью. Он брал событие, погружал его в определенную среду и показывал, как оно будет там развиваться. Среда эта — пустота жизни. Рассеянную повсюду пустоту Гоголь собрал, сгустил, погрузил в нее событие и смотрит, как оно будет свершаться в сгущенной атмосфере праздности и пустоты. Гоголь касается этой темы так глубоко, что обнажает вечный характер безделья мира, которое было и будет всегда<sup>278</sup>. Гоголь тем и велик, что душевную пустоту и скверну показал объективированной. Он обладал гениальной способностью не только анализировать свою душу, но и объективировать ее, видеть, как внутренняя пустота проявляется вовне. И здесь порождения времени, временные покровы легко спадают, и гоголевские лица скользят повсюду.

### *«Ревизор»*

Старая тема Гоголя в «Ревизоре» достигла большой глубины и своеобразного преломления.

**Хлестаков.** Хлестаков — венец творчества Гоголя, самый блестящий его герой. Он похож на Поприщина, на героев «Невского проспекта», имеет сходство и с той группой, куда мы поместили Подколесина, немного похож и на Чичикова. Он как-то близок разным героям Гоголя, проникает во все его творчество.

Все герои Гоголя в какой-то мере автобиографичны, и Хлестаков наиболее Гоголь. Основой хлестаковщины является стремление быть всем, не ограничивая себя определенной областью. И Гоголь был необычайно честолюбив. Он хотел быть значительным во всех сферах жизни. То он видел себя государственным деятелем, то великим историком, то спасителем России, то мистиком, то мечтал о литературной карьере (но о последней менее всего). Это — честолюбие неопределенное: он хочет быть первым во многих областях, не зная, которой из них отдать предпочтение. Гоголь вместе с Хлестаковым мог бы сказать: «Я везде, везде». Но Хлестаков, кроме жажды бесконечного расширения, ни к чему не чувствует настоящего интереса. Это — голое честолюбие, это — пустота, которая имеет претензию захватить все и стать безмерной. Это — ничто, которое желает быть всем. Хлестаков пытается перебросить мост между тем положением, которое он занимает, и своими честолюбивыми претензиями. Средством для достижения этой цели явилась ложь. Основа лжи и есть стремление создать

дудное бытие. Амплитуда расширения Хлестакова бесконечна: фиктивно он захватывает весь мир.

### *«Мертвые души»*

«Мертвые души» — не поэма и не роман. Это скорее всего сатира, но сатира особого, гоголевского типа. У других сатириков, например, у самого могучего представителя социально-политической сатиры Салтыкова-Щедрина, есть дистанция, куда он отходит, чтобы созерцать картину мира, есть определенный критерий, который он считает истинным. Изобличает он то, что не подходит под категории для него приемлемые. У Гоголя же нормы против изображаемой им действительности нет, нет выхода из сатирического мира. Он видел в человеке нечто по самому существу его смешное. Отсутствие догмы придает сатире особую глубину: ничто ее не сокращает. Сатира Гоголя не оставляет выхода, это — голый смех, и поэтому он носит мировой характер. Отсюда и вытекает видимый миру смех и невидимые миру слезы.

### *Первый том «Мертвых душ»*

Первый том можно рассматривать как самостоятельное, законченное произведение. Гоголь стремился отойти от сатиры, мечтал о создании второй «Илиады», которая должна была охватить всю Россию в целом. Но, как только он приступил к работе, произошло раздвоение: он видел тех же старых героев своих, ту же Россию. Видел гримасу, а не лик России. В лирических отступлениях проснулось желание по-другому взглянуть на мир, но из этого ничего не вышло. Кроме пространственной необъятности и символически выражающей ее тройки, нет живой души, нет богатыря и великой мысли. А пустое пространство есть небытие. Поэтому между лирическими и эпическими сторонами не получилось спайки, художественно эпическое виденье не связалось с лирическими переживаниями. Вторая Россия остается лишь в виде предчувствия в душе Гоголя. Пафос лирических отступлений — это претензия пустого пространства стать всем.

И природа для Гоголя так же пуста, нелепа и ничтожна: «...пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор». И крестьяне, связанные с природой, так же ничтожны.

**Чичиков.** В Чичикове замечается та же тенденция, что и в Хлестакове: тенденция ничто стать всем, но она несколько изменена. На первый план выступает мечта о чем-то продуктивном. Чичиков хочет из небытия, за мертвые души, получить реальные блага, реальные деньги. Он в противоположность Хлестакову «приобретатель-хозяин». Но это — хозяйственная пустота. Ложь Хлестакова не так страшна, потому что она слишком абсолютна. Чичиков хочет в пустоте создать хозяйство, экономический базис.

Чичиков солиден, чрезвычайно вежлив, чисто плотен, аккуратен, разумен, экономен. Но рядом с внешней порядочностью в нем начинает обнаруживаться его внутренняя пустота. Он любит своим отражением в зеркале, идя по улице, срывает афишу, приносит ее домой, очень тщательно прочитывает с начала до конца и прячет в шкатулку. Внимательность и методичность, направленные на такое пустое занятие, показывают, что это — солидность и методичность манекена. Но Чичиков попадает в такую атмосферу, в которой такое невероятное событие, как скупка мертвых душ, делается возможным. Гоголь хотел не только показать своего героя, но и объяснить, откуда он взялся. Он описывает картину детства и отрочества Чичикова, где царила атмосфера приобретения и притом приобретения непродуктивного. Этим он хотел оправдать своего героя, но попытка вышла неубедительной. Метод классика, который изображает человека как нечто готовое, по-прежнему остается в силе.

## Второй том «Мертвых душ»

Во втором томе по замыслу Гоголя должно было воплотиться в образы, в великие мысли все то, что в лирических отступлениях первого тома было дано как предвосхищение. В душе Гоголя проснулось желание найти положительную силу. И характерно, что эта сила предстала ему как чисто материальная. Положительная Русь явилась не как духовно великая, а, прежде всего, как материальная сила. Идеальный герой является в то же время и идеальным хозяином. Но и полноту Гоголь изображает по-своему. Он привык оперировать необъятным, правда, сведенным в ничто, бесконечной, необъятной пустотой. И когда его глаз стремился увидеть положительное начало, он также оперировал абсолютным. Абсолютному ничтожеству противопоставил абсолютную полноту. Гоголь думал, что «Мертвые души» станут откровением миру, откровением настоящей России. Но для этого нужно было в Чичикове найти что-то хорошее и полюбить его. Любовь и есть отказ от

требования. Лишь любовь помогла бы Гоголю прийти от категории требования к категории приятия. Но он был безлюб, и это сделало его положение трагическим. Для того, чтобы найти положительную Россию, ему нужно было полюбить грешную<sup>279</sup>. Но полюбить он не мог, поэтому не мог перейти он конструкции к объективации. Второй том Гоголь тоже конструировал, но создал конструкцию противоположную первому тому. И если в первом томе персонажи были пережиты им, то во втором томе они мертвосложены. Из пустого пространства положительный герой не вышел. По самой манере художественного виденья Гоголя его задача была невыполнима. Россия осталась для него по-прежнему пуста, положительного героя по-прежнему увидеть не удалось. Лишь свои мысли Гоголь пристегнул к голому человеку. Неудача второго тома оказалась неслучайной.

*«Выбранные места из переписки с друзьями»*

Художественному взору Гоголя была открыта лишь пустота мира. В процессе создания второго тома «Мертвых душ» он увидел, что из пустого пространства герой не выйдет. И проблема для него стала ясна: надо не мир преобразать, а свою душу. Реформация была Гоголю ненавистна: если живых людей нет, реформаторами могут стать лишь Чичиковы и Хлестаковы. Чичиковы и Хлестаковы, по мнению Гоголя, облачают не строй, а души. Они не типы, а скорее — символы. Отсюда вывод: пусть вся Россия останется той же, над ней прозвучит творческое «Да будет» — и все изменится, и все будет преобразено. Этот христианский, афонский идеал внешнего неделанья ради внутреннего преобразования был до Гоголя провозглашен Фонвизиним, и еще раньше в XIII веке Серапионом Владимирским<sup>280</sup>. Гоголь своим душевным делом хотел сделать то, что сделал Христос. Его душевное дело было не отказом от творчества, а начертанием другого, нужного всем. «Молитесь за меня, помогите мне сделать то усилие, которое спасет всё и вся». Он смотрел на себя, как на пророка. Все его письма написаны в пророческом тоне и носят догматический характер. Стиль их самый неумеренный. Создается впечатление, что их автор хватил через край и опять развернулся по-хлестаковски.

По выходе в свет «Переписка с друзьями» произвела величайший шум. Сам Гоголь недоверчиво относился к авторитету журналистики. В этом недоверии и презрении он отчасти был прав. Никогда так низко не стояла журналистика, как в николаевскую эпоху. Светлых людей здесь не было, все они — с уголовным престу-

плением в душе, все ценное исходило из уст негодяев. Гоголь прекрасно понимал, что и Белинский — лучший из представителей журналистики — недоучка: видел пробелы в его образовании, невежество, верхоглядство.

В «Переписке», без сомнения, есть слабые места. Так, письмо о священниках оскорбляет наше нравственное чувство. Но все же эта книга написана гениальным человеком и большой глубины и значительности у ней отнять нельзя.

### *Место и значение Гоголя в русской литературе*

Последующие писатели за Гоголем не пошли. Он ничего не начинает и почти ничего не завершает. Некоторое косвенное влияние в области рассказа он оказал на Григоровича, Тургенева, Льва Толстого. Но они вышли из его реализма, и притом дурно понятого. За Гоголем тянется только одна нить — Достоевский. За этим исключением за эстетикой Гоголя никто не пошел. Но конструкция еще будет, и для нее нужно создать новую эстетику<sup>281</sup>.

## [СЛАВЯНОФИЛЫ И ЗАПАДНИКИ]

<...> Славянофильская идея самодержавия наиболее яркое обоснование получила у Самарина.

Идею православия в русской культуре развил Хомяков. В противоположность Чаадаеву, который говорил, что Россия отстала от вселенской церкви и должна вернуться в ее лоно, Хомяков считал, что только православие выработало единую идею церкви. Поступки человека значительными могут стать только во вселенском общении — в церкви. Если же человек чувствует себя одиноким или членом лишь узкой группы, он теряет корни, становится случайным. В православии на первый план и выдвинута идея Церкви. Западный же католицизм подменил идею вселенского общения, идею царства божия на государство, на политику, которая всегда случайна. И лишь русский народ — это церковный народ по преимуществу, лишь он умеет жить в едином человечестве — живом, умершем и еще не родившемся.

Идею народности славянофилы связывали с самодержавием и православием. Царь — это русский царь, мужицкий царь, между ним и народом нет стены в лице так называемых народных представителей. Славянофилы считали, что в России особый строй, где нет вражды между сословиями. Правда, они замечали разлад ме-

жду народом и интеллигенцией, но приписывали его западному влиянию. Нужно сказать, что идея народности — самое слабое учение славянофилов.

Учение западников носит значительно менее обоснованный характер. Они считали, что Россия уже идет по пути Западной Европы и должна продолжать его. Но у западников не было глубины и цельности славянофилов, и теперь они умерли совершенно, между тем, как славянофилы имеют своих продолжателей в лице Вл. Соловьева, князя Трубецкого, Булгакова, Бердяева и поэта Сергея Есенина.

Славянофильство — это значительное явление в истории русской мысли, тогда как западничество — мыльный пузырь, который ничего кроме фраз не создал и лопнул<sup>282</sup>.



## КОММЕНТАРИИ

В составе 2-го тома Собрания сочинений М. М. Бахтина — его работы 1920-х гг. о русской литературе. Как мы знаем теперь, это десятилетие было временем расцвета философской мысли автора; но это выяснилось только уже из посмертных изданий, спустя полвека. До 1929 г. имя Бахтина было полностью неизвестно в печати, и книга «Проблемы творчества Достоевского» в самом конце десятилетия стала *первым* его опубликованным произведением (о кратком невеликом газетном выступлении 1919 г. «Искусство и ответственность» знало, конечно, только несколько человек из самого близкого круга). Впоследствии, объясняя загадку книг, не только изданных, но и как бы написанных во второй половине 20-х гг. от чужого имени, автор говорил в беседах с составителем комментария в настоящем томе: «я ведь думал, что напишу еще *свои книги*» — и книгой о Достоевском «решил начать». И прибавляя тут же: «Я же не знал, что это начало окажется и концом» (см.: Новое литературное обозрение, № 2, 1993, с. 71-73). Книга о Достоевском вышла в свет под именем автора, когда он уже полгода как был под арестом и ждал приговора. Но, по-видимому, тогда же, уже под арестом, он получил заказ и на два предисловия к отдельным томам Полного собрания художественных произведений Л. Толстого и выполнил этот заказ. И вообще следователь говорил его жене: «Пусть Михаил Михайлович пишет, мы будем его печатать» (там же, с. 78). Две статьи о Толстом действительно были напечатаны вслед за книгой о Достоевском, зато тридцать с лишним лет потом не печатали уже совсем.

Таким образом, на протяжении большей части жизни, вплоть до 60-х гг., Бахтин-литературовед оставался автором книги и двух статей о двух величайших русских писателях; и все эти три сочинения датированы одним и тем же переломным как в судьбе автора, так и в истории страны 1929 г. Полвека спустя, уже после кончины автора, обнаружилась запись его домашних лекций по истории русской литературы. Из обширного устного творчества Бахтина тех времен, о котором известно и из рассказов автора, и из воспоминаний современников, и даже из протоколов следствия — поскольку именно эта устная деятельность и стоила ему тогда ареста и приговора, — к настоящему времени известны записи только нескольких выступлений на философско-религиозные темы в домашнем философском кружке (записи Л. В. Пумпянского) и домашних тоже лекций о русской литературе (записи Р. М. Миркиной). Присоединяясь к книге о Достоевском и статьям о Толстом, записи Миркиной дополняют состав сочинений автора о русской литературе, образовавшийся к концу 20-х гг. Хронологически и тематически было так, что

именно этими сочинениями завершился для автора ранний этап его жизни и умственной деятельности в 20-е гг., и они поэтому естественно составляют 2-й том Собрания сочинений (после философской эстетики предшествующего периода того же десятилетия, определяющей основной характер 1-го тома). Надо только заметить при этом, что такая характеристика состава 2-го тома достаточно внешняя, потому что специальных работ «о русской литературе» Бахтин не писал: книга о Достоевском была философским сочинением, статьи о Толстом были в известном смысле случайным эпизодом на пути автора (см. ниже примечания к ним), лекции в записи Миркиной были устными импровизациями. Тем не менее — сложился такой состав текстов в завершение самой свободной и творческой эпохи работы автора.

«Проблемы творчества Достоевского» — книга 1929 г. — впоследствии была надолго заслонена второй редакцией книги 1963 г., и ее особый исторический и философский характер почти не привлекал внимания исследователей. Ни первая, ни вторая редакция книги никогда до недавнего времени не комментировались; первые опыты комментирования ПТД предприняты в самое последнее время переводчицей книги на итальянский язык Маргеритой Де Микиель (подстрочные примечания по-итальянски к отдельным местам и терминам; об итальянском переводе ПТД см. на с. 506) и Н. К. Бонейкой (М. М. Бахтин. Тетралогия. М., 1998, с. 497-516). Но история создания этих эпохальных для нашего века произведений еще не была исследована; попытка такого исследования предпринимается в настоящем томе впервые. Никакие рукописные материалы к книге 1929 г. до нас не дошли, кроме ряда конспектов работ других авторов, использованных в книге. Описание этих конспектов (выполненных рукой жены автора книги) дается как приложение к материалам тома, а два из них как особенно существенные для реконструкции европейского философско-филологического контекста мысли автора — выписки из двух немецких сочинений (М. Шелера и Л. Шпитцера) — воспроизводятся, как они выполнены, в оригинале (по-немецки) полностью, в сопровождении переводов, сделанных специально для настоящего тома Б. Пулом и В. Л. Махлиным.

Приложение большого объема (приложение — поскольку это лишь запись устного слова автора) составляет в томе обширный корпус записей Р. М. Миркиной. При известной педагогически-упрощенной установке этих домашних лекций для витебских школьников, а потом для двух ленинградских студенток, они содержат множество живых и ярких взглядов на нашу литературу и ее писателей, взглядов и замечаний, интересных и ценных именно своей живой неоформленностью в научный текст; и большие философские темы Бахтина в этих нестрогих лекциях отражаются. Материал этих записей неравноценен, и они печатаются не в полном объеме (см. комментарий к ним ниже), отобранные фрагменты из опущенных частей курса воспроизводятся в особом разделе.

Тексты (печатные) двух статей о Толстом сопровождаются публикацией сохранившихся в архиве автора черновых материалов к ним (полной публикацией записей к статье о драматургии Толстого и выборочной — в составе комментариев — к статье о «Воскресении»).

Некоторые технические примечания. Авторский знак выделения отдельных слов и фрагментов текста всюду — разрядка; это относится как, конечно, в первую очередь к самим текстам Бахтина, так и к цитируемым в комментариях текстам других авторов. Также и разрядки в цитатах, которые приводит Бахтин, принадлежат цитируемым им авторам. Разрядки Бахтина в цитируемых им текстах оговариваются. Все курсивы, в том числе и в приводимых цитатах, принадлежат комментаторам. Отсылки комментаторов к текстам Бахтина, печатающимся в настоящем томе, а также к другим местам комментариев, даются с указанием лишь страницы тома в скобках после цитаты: (с. 000). Ссылки на материалы архива М. М. Бахтина сопровождаются знаком: (АБ). Книга о Достоевском и статьи о Толстом содержат немалое количество авторских примечаний к отдельным местам под цифрами внизу страницы, как и в печатном тексте этих работ; в отличие от них, примечания комментаторов вводятся в их текст под цифрами со значком: 1\* — и печатаются в порядке сплошной нумерации в комментариях.

Тексты записей Р. М. Миркиной подготовлены для публикации в настоящем томе Л. С. Мелиховой. Она же в сотрудничестве с Л. В. Дерюгиной подготовила черновые записи к статьям о Толстом. Комментарии к «Проблемам творчества Достоевского» и статьям о Толстом составил С. Г. Бочаров, к записям курса лекций о русской литературе — Л. С. Мелихова (в комментариях к записям лекций использованы опубликованные ранее примечания к отдельным лекциям о поэтах-символистах С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова и Лены Силард). Теоретический аппарат, сопровождающий переводы немецких конспектов из М. Шелера и Л. Шпитцера, составлен переводчиками — В. Л. Махлиным и Б. Пулом.

Техническую работу по подготовке книги (компьютерный набор и изготовление макета книги) проделали Л. Е. Козырева и Е. А. Гришина.

Комментаторы благодарят за разнообразную помощь — С. М. Александрова, С. И. Гиндина, Н. К. Гея, Л. А. Гоготишвили, Л. В. Дерюгину, Е. В. Иванову, Н. И. Николаева (С.-Петербург), М. Г. Петрову, Эрkki Пеуранена (Ювяскюля, Финляндия), И. Л. Попову, Галина Тиханова (Оксфорд), Т. В. Тихменеву (Ювяскюля), Д. В. Устинова (С.-Петербург), М. О. Чудакову.

## **Принятые в комментарии сокращения:**

М.М.Б. — Михаил Михайлович Бахтин.

Р.М.М. — Рахиль Моисеевна Миркина.

АБ — Архив М. М. Бахтина.

*АГ* — Автор и герой в эстетической деятельности. — См.: М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества.

*Беседы* — Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., Прогресс, 1996.

*ВЛЭ* — М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975.

*ДКХ* — Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина. Витебск, 1992-1996.

*Достоевский* — Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., Наука, 1972-1990.

*ЗМ* — Записи Р. М. Миркиной.

*ЛКС* — М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М., Художественная литература, 1986.

*МФЯ* — В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Изд. 2-е. Л., Прибой, 1930.

*ППД* — М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе, переработанное и дополненное. М., Советский писатель, 1963.

*ПСМФ* — Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. — См.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики.

*ПТД* — М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., Прибой, 1929.

*СВР* — Слово в романе. — См.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики.

*Т. 5* — М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М., Русские словари, 1996.

*ФМ* — П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., Прибой, 1928.

*ФП* — М. М. Бахтин. К философии поступка. — См.: Философия и социология науки и техники. М., Наука, 1986.

*Хрон.* — Формы времени и хронотопа в романе. См.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики.

*ЭСТ* — М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979.

## ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО

Печатается, с исправлением явных опечаток, по изданию: М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. 1929, Ленинград, «Прибой», тираж 2000. Эта книга — единственный источник текста. Рукописи, вероятно, не сохранились (в *АБ* отсутствуют). Из подготови-

тельных материалов в *АБ* наличествуют три тетради с конспектами (рукой Елены Александровны Бахтиной, жены автора) книг и статей, использованных в книге: главным образом это статьи двух сборников «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина, книгоизд-во «Мысль», Петербург, 1922, и Ленинград-Москва, 1924 (С. Аскольдова — две статьи, В. Комаровича — тоже две, Б. Энгельгардта, Л. Гроссмана, В. Виноградова) и сборника «Творческий путь Достоевского», под ред. Н. Л. Бродского, книгоизд-во «Сеятель», Л., 1924 (статья А. П. Скафтымова; другая законспектированная статья из этого сб. — А. Гизетти. Гордые язычники — не была использована в книге), а также книги Л. Гроссмана «Путь Достоевского», изд. Брокгауз-Ефрон, Л., 1924, и В. Комаровича «Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения», Л., «Образование», 1925, и четыре книги по-немецки, три из которых использованы или упомянуты в *ПТД*: *Max Scheler. Wesen und Formen der Sympathie* (58 стр. конспекта в тетради); *Otto Kaus. Dostojewski und sein Schicksal*. Berlin, 1923 (4,5 стр. конспекта); *Hans Praeger. Die Weltanschauung Dostojewski* (8,5 стр. конспекта; не использовано в *ПТД*); *Leo Spitzer. Italienische Umgangssprache*. Leipzig, 1922; 11,5 стр. конспекта). В тех же тетрадях (а также в нескольких других, несомненно, того же времени — второй половины 20-х гг., и также рукой Е. А. Бахтиной и, видимо, кроме того, Н. М. Бахтиной, сестры автора) — конспекты философско-лингвистических работ (К. Фосслера, Э.-Р. Курциуса, А. М. Пешковского, Г. Г. Шпета и др.), относящиеся, видимо, к параллельной подготовке книги *МФЯ* (вышла в январе 1929). «Описание конспектов» более подробное см. ниже.

Дату выхода одной из работ, законспектированных в той же тетради, что и статьи из сборников Долинина и Бродского: Г. Ш п е т. Введение в этническую психологию. М., 1927 (использована в *МФЯ*, с. 51), можно рассматривать как нижнюю границу периода, к которому относятся конспекты. Это означает, что в конце 1927 или в 1928 г. еще велась активная подготовительная работа для *ПТД*. Конспект книги Л. Шпитцера записан в тетради, в которой вслед за конспектом идут черновые заметки к статье о «Воскресении» Л. Толстого, датируемые апрелем 1929 г. (см. ниже комм. к этой ст., с. 544). Окончательный текст книги подготавливался в 1928 г., что подтверждается материалами из архива изд-ва «Прибой» и Ленгиза (с которым слился в 1927 г. «Прибой», но с сохранением своей издательской марки, значащейся как на *ПТД*, так и на книгах П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова 1928 и 1929 гг.); здесь, в «Отчете редиздата Ленотгиза о состоянии работ в производстве по отделу учебной литературы на 1 сентября 1928 г.», в списке договорных книг под № 30 значится: М. М. Б а х т и н. Проблемы творчества Достоевского. № договора: 335/28. Количество листов: 10. Срок представления рукописи: 1/IX. Предоставленная отсрочка: 15/X<sup>1</sup>. К сожалению, сам дого-

вор в материалах архива отсутствует. Предоставление отсрочки говорит о том, что к 1.IX.1928 рукопись еще не была представлена (возможно, отсрочка была не последней); объем книги в печатном издании вырос в полтора раза (15 1/4 л.). Похоже, что автор успел приготовить рукопись перед самым своим арестом (24 декабря 1928).

\* \* \*

Об истории написания *ПТД* мы почти ничего не знаем; но, несомненно, книга готовилась на протяжении всех 20-х гг. 18 января 1922 г. М.М.Б. писал из Витебска М. И. Кагану в Москву: «Сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь весьма скоро закончить; работу “Субъект нравственности и субъект права” пока отложил»<sup>2</sup>. Последняя работа упоминается в несколько более раннем (недатированном) письме М. И. Кагану, где она характеризуется как «введение в мою нравственную философию»<sup>3</sup>. По-видимому, она имелась в виду в сообщении витебского журнала «Искусство» (1921, № 1, март, с. 23): «М. М. Бахтин продолжает работать над книгой, посвященной проблемам нравственной философии». В еще более раннем письме М. И. Кагану от 20 февраля 1921 М.М.Б. писал: «В последнее время я работаю почти исключительно по эстетике словесного творчества»<sup>4</sup>. Итак, работа над Достоевским переплеталась в те годы с созданием оригинальной нравственной философии и философской эстетики М.М.Б. О результатах этих параллельных работ в августе 1922 г. сообщалось в разделе «Театрально-литературная хроника» петроградского журнала «Жизнь искусства»: «Молодым ученым М. М. Бахтиным написана книга о Достоевском и трактат “Эстетика словесного творчества”»<sup>5</sup>. Таковы имеющиеся документальные данные о работе М.М.Б. над книгой о Достоевском в начале 20-х гг.; от второй половины десятилетия сведений не дошло никаких. К середине 20-х гг. относится лекция о Достоевском в составе устного курса истории русской литературы, записанного Р. М. Миркиной; сохранились известия о двух докладах о Достоевском, читанных в Ленинграде — на квартире М. В. Юдиной на Дворцовой набережной (письмо Юдиной Е. П. Казанович, октябрь 1924<sup>6</sup>) и на квартире А. С. Ругевич (показание М.М.Б. на допросе в Ленинградском ОГПУ 28 декабря 1928<sup>7</sup>; дата доклада не сообщается); очевидно, были и другие доклады на тему в 1924-1928 гг. Однако прямых свидетельств о работе над *книгой* о Достоевском в эти годы мы не имеем, как не имеем (кроме вышеупомянутых рабочих конспектов) и никаких рукописных или машинописных материалов, относящихся к этой работе. Если, в самом деле, «по воле providения»<sup>8</sup>, сохранились, хотя и не полностью, рукописи двух капитальных трудов по нравственной философии и философской эстетике (*ФП* и *АГ*), то можем ли мы сказать, что по той же воле рукописи как раннего варианта книги о Достоевском начала 20-х гг., так и самой книги *ПТД*, до нас не дошли?

Неизвестно, была ли в самом деле в августе 1922 написана книга о Достоевском, как о том сообщала «Жизнь искусства» (сведение, которое, вероятно, доставил в журнал П. Н. Медведев, могло быть преувеличено), но она, несомненно, тогда интенсивно писалась. Если считать, что в начале 20-х гг. существовал «прототекст» (термин Н. И. Николаева) будущих ПТД, можно, видимо, строить предположения о том, каков был его характер, в отличие от ПТД<sup>9</sup>. Конечно, эта гипотетическая реконструкция прототекста не сводилась бы к вычету из ПТД многочисленных материалов 20-х гг., которые стали опорными в ПТД (прежде всего в первой главе). В тексте ПТД можно различить слои, несомненно, соответствующие разным стадиям работы над книгой: терминология феноменологическая («интенция», «интенциональность») не вполне уживается здесь с социологической фразеологией, отражающей велиния конца 20-х гг. (показательно, что оба слоя терминов были устранены, хотя и по разным мотивам, о чем см. ниже, при переработке книги для второго издания в 1963). Основанием для гипотезы о прототексте могут прежде всего служить ранние философские работы М.М.Б., в контексте которых возникал первый вариант книги о Достоевском; особое значение имеют все упоминания Достоевского в АГ. Кроме этого внутрибахтинского контекста должны быть также рассмотрены общий контекст обсуждения проблем творчества Достоевского, сложившийся к началу 20-х гг., особенно в связи со столетним юбилеем 1921 г., а также материалы о деятельности невелинской группы в 1918-1920 гг., сохранившиеся в архиве Л. В. Пумпянского. Анализ этих контекстов и материалов позволяет поставить вопрос об источниках концепции Достоевского у М.М.Б., книга которого несомненно имеет глубокую и во многом скрытую генеалогию.

В материалах архива Пумпянского, изученных Н. И. Николаевым, зафиксированы обсуждения проблем творчества Достоевского в невелинском кружке летом 1919 г., причем роль М.М.Б. на этих обсуждениях представляется центральной, на что указывает реплика Пумпянского, венчающая его «Краткий доклад на диспуте о Достоевском»: «А вы, дорогой М<ихаил> М<ихайлович>... проследите, анализируйте, приправьте»<sup>10</sup>. Вероятно, ядро работы М.М.Б. о Достоевском формировалось в этих обсуждениях. Невелинские материалы говорят также об основополагающем значении для группы имени Вячеслава Иванова как составившем особый этап в эволюции символистской эстетики — переход от религиозно-философской критики с теми чертами «свободного русского мышительства», какие получают позднее пренебрежительную оценку в ФМ (с. 73), к историко-философской эстетике и фундаментальным философско-филологическим синтезам. Замечание М.М.Б. в ПТД: «Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов...»<sup>11</sup> (с. 16) — выражает это понимание роли Иванова как зачинателя нового взгляда на Достоевского. О том же по отношению к Пушкину, с противоположением Вяч. Иванова символи-

стически-импрессионистическим интерпретациям М. Гершензона, писал Пумпянский в заметках 1922 г.: «Никто теперь не претендует понимать Пушкина, все бросились к работе и изучению его; все же “понимания” считают себя предварительными. С В. Иванова начинается новое...» (архив Л. В. Пумпянского), отмечая особое значение статьи Вяч. Иванова о «Цыганах» (1909). Несколько текстов Пумпянского лета 1919 г. содержат реакцию на недошедший до нас доклад М. М. Б., бывший, судя по этим текстам, центральным событием в работе невеличской группы<sup>12</sup>; судя по его отражению у Пумпянского, доклад давал рефлексию (и, вероятно, ревизию) основ теории символизма Вяч. Иванова. Интересно, что один из этих текстов Пумпянского посвящен Расину, что, вероятно, послужит стимулом к неожиданному сближению Достоевского с ним в ПТД (с. 47; см. ниже примеч. 33\*) — факт, говорящий о связи книги с невеличскими беседами 1919 г.

Следствием их могло быть несогласие с формулой романа Достоевского как романа-трагедии у Вяч. Иванова в книге Пумпянского «Достоевский и античность» (произнесенной первоначально в виде доклада в Вольфиле 2 октября 1921). Несомненно, эта идея Иванова обсуждалась на невеличских собраниях. Критика ее станет ключевым моментом у М. М. Б. в ПТД. В то же время в книге Пумпянского подтверждается исключительная роль Вяч. Иванова как родоначальника нового взгляда на Достоевского: «С Вячеслава Иванова началась новая эпоха изучения Достоевского, но сразу же было произнесено ошибочное слово — “трагедия”, “русская трагедия”...»<sup>13</sup> Это признание роли В. Иванова, с тем же словом — «впервые» (на фоне традиции философской критики), в середине 20-х гг. получит развернутое обоснование в обобщающем очерке В. Л. Комаровича: в работах Вяч. Иванова «впервые после больших монографий Д. С. Мережковского, А. Л. Волынского, В. Розанова, Л. Шестова — обнаружилось нечто существенно новое в формулировке и разрешении историко-литературных задач применительно к Достоевскому... В. Иванов вступает на совершенно новый, до него никем не испытанный еще путь: не от собственных догм отвлекает он “принцип мирозерцания” Достоевского, но ищет и как бы нащупывает его в предварительном анализе структурных признаков романа...»<sup>14</sup>

Безусловно, из прямых источников концепции ПТД статья Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911) была важнейшим и первичным; хронологически она единственная из опорных материалов литературы о Достоевском в первой главе ПТД могла послужить опорой уже для прототекста. Можно предположить, что ее критическое усвоение было завязкой замысла работы. При этом то, что Иванов описывал как «принцип мирозерцания» Достоевского — «абсолютное утверждение <...> чужого бытия: “ты еси”»<sup>15</sup> — М. М. Б. понял как «принцип формы» его романа, не приняв в то же время ивановского определения «принципа формы» как романа-трагедии. Критика этого определения переросла в



идею полифонического романа. Нет, однако, сомнения в том, что восприятием и переработкой этого определения воздействие статьи Иванова на *ПТД* не ограничилось; следует согласиться с исследователями, полагающими, что скрытое действие импульсов от работ Иванова в книге обширнее и значительнее прямого упоминания этого имени на ее страницах<sup>16</sup>. Более того: самая переработка ивановского тезиса в бахтинскую концепцию происходила с помощью категорий, введенных в эстетику Вяч. Ивановым. С. Игэта указал на статью «Две стихии в современном символизме» (1908) как на источник происхождения «полифонии» у М.М.Б. В самом деле, та же «полифония в музыке», которая послужит исходной «образной аналогией» для концепции *ПТД*, является ключевым моментом для описания смены принципов художественной деятельности в этой статье Иванова; эти принципы, отвечающие эстетике средних веков, переходному состоянию от средневековья к новому времени и, наконец, искусству, «возникшему с расцвета эпохи Возрождения», — унисон, полифония и монолог. «В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия <...> Но эпоха субъективизма заявляет себя борьбою за музыкальный монолог, и изобретение клавирина-фортепиано есть чисто идеалистическая подмена симфонического эффекта эффектом индивидуального монолога, замкнувшего в себе одном и собою одним воспроизводящего все многоголосое изобилие мировой гармонии...»<sup>17</sup> Автор *ПТД* унаследовал от этого построения не одни понятия полифонии и монолога, но вместе с ними и их понимание как эпохальных мировоззренческих принципов; так, принципы «монологического мира» у М.М.Б. «являются принципами всей идеологической культуры нового времени» (с. 59) и отождествляются, как и у Иванова, с принципами философского идеализма. Обоснование онтологического реализма Достоевского — один из центральных моментов концепции *ПТД* — очевидно связано с противопоставлением реалистического и идеалистического символизма в общей теории символизма Иванова (согласно материалам, исследованным Н. И. Николаевым, вышеупомянутый невеликий доклад М.М.Б. летом 1919 г. содержал реинтерпретацию теории Вячеслава Иванова в терминах монументального и романтического символизма<sup>18</sup>).

Целый ряд моментов работ Вяч. Иванова откликается в концепции *ПТД*. В их числе: понятие «контрапунктического развития в музыке» в применении к романной технике Достоевского<sup>19</sup>; наблюдения о «почти судебном протоколизме тона» и «приемах делового отчета и осведомления» как чертах прозаического стиля Достоевского<sup>20</sup>. Встречаются в статьях Иванова и такие понятия, как «монологизм, присущий эпосу и лирике», в отличие от раскрытия дионисийской диады в трагедии<sup>21</sup> (дионисийская диада в системе мысли Иванова противопоставлена гегелевской диалектической триаде — противопоставление, которое найдет

развитие в антитезе диалога и диалектики у М.М.Б.; о чуждости Достоевскому схемы гегелевского диалектического развития в ПТД — с. 35), как «многоголосая дионисийская стихия», в отличие от «аполлонийски очерченной и просвеченной мелодии»<sup>22</sup>. В терминологии ПТД эти понятия усвоены вне их связи с дионисийским контекстом у Иванова. Замечание в статье «Достоевский и роман-трагедия»: «Он как бы переместил планетную систему...»<sup>23</sup> — предвляло положение о коперниканском перевороте в ПТД. Вероятно, цитирование в той же статье из Жуковского-Шиллера: «Верь тому, что сердце скажет...»<sup>24</sup> — отзовется в том философском акценте, какой будет поставлен на этих излюбленно цитируемых в разных текстах М.М.Б. строках (см.: ЭСТ, 112; т. 5, 8).

Итак, обилие перекличек и соответствий, обзор которых может быть продолжен, говорит о силе влияния мысли Вяч. Иванова как целого (а не только отдельных мест и терминов из его работ) на теоретическую программу ПТД, и правы исследователи, заключающие, что «ивановское старое вино живо в бахтинских новых мехах»<sup>25</sup> и что Бахтин явился «переводчиком идей Вяч. Иванова на язык следующего поколения» и тем самым выполнил «миссию посредника»<sup>26</sup>. Но «перевод» при этом не был нейтральным актом. На невеликих собраниях 1919 г. была начата выработка «языка следующего поколения», имевшая в виду подведение итога символизму (не исключая и Иванова) и выход за его пределы. ПТД и явились книгой-памятником, в которой высказалось *постсимволистское* понимание Достоевского (на фоне его понимания в символизме, прежде всего Вячеславом Ивановым). Критическая переработка идеи романа-трагедии в идею полифонического романа и стала главным событием, породившим книгу ПТД. Можно заметить в то же время, что два этих капитальных определения — в своей системе мысли каждое — находятся между собой в известном типологическом соответствии. Роман Достоевского Иванов рассматривал на фоне общей модели «современного романа», а этот последний, «даже у его величайших представителей», понимал как форму «среднего, демотического» искусства, отличая его от «большого, гомеровского или дантовского, искусства» прежних времен<sup>27</sup>. Иванов понял роман Достоевского как великое исключение на этом фоне современного романа, т. е. романа XIX века; он первый изъяснял роман Достоевского из этого современного ряда и, можно смело воспользоваться здесь позднейшим термином М.М.Б., поместил его в «большое время» вселенской традиции. Роман Достоевского явил для него на современном фоне *восстановление* черт большого, всенародного искусства, наиболее чистой формой которого была для Иванова классическая трагедия (и ее наиболее чистая форма — греческая трагедия) — главная «формасоперница» романа в истории поэзии, долженствующая сменить его в качестве главного рода и «высылающая в мир первых вестников своего торжественного пришествия»<sup>28</sup>. Таким вестником для Иванова был Достоевский. Отсюда формула романа-трагедии. Дав, таким образом, рома-

ну Достоевского новое — составное — жанровое определение, второй части этого определения Иванов дал по преимуществу общие содержательные характеристики: трагичен у Достоевского «сам поэтический замысел», роман под его пером стал «трагедией духа»<sup>29</sup>. Тезис о духе как главном предмете изображения Достоевского сформулирует в позднейшем автокомментарии к своей книге и М.М.Б. (см. *т. 5*, 345), но никак не будет связывать его с идеей трагедии. Тем не менее две общих картины положения Достоевского во всемирной литературе несомненно имеют типологические соответствия между собой, и бахтинская оппозиция романа Достоевского общей модели монологического романа параллельна ивановской оппозиции романа-трагедии общей модели «демогического» романа. Вослед Иванову, у которого Достоевский «вознес» роман до «высот трагедии духа»<sup>30</sup>, М.М.Б. пользуется тем же вертикальным ориентиром для характеристики новой авторской позиции Достоевского, «лежащей выше монологической позиции» (с. 25).

Если статья Вячеслава Иванова явилась прямым источником концепции ПТД, то стоящая за построениями Иванова книга Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) была источником скрытым. В проекте переработки книги 1961 г. автор сделал скрытую также, не называя имя Ницше, отсылку к ней: «“Сократический диалог”, пришедший на смену трагическому диалогу, — первый шаг в истории нового романного жанра» (*т. 5*, 348-349). Этим он указал на поворотный пункт размышления Ницше о судьбе греческой трагедии как «дионисического искусства», которую победил и вытеснил рациональный дух морального любомудрия Сократа, запечатлевшийся в новой форме словесности — диалоге Платона, который стал прообразом европейского романа: «Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства — образец романа». Платоновский диалог был формой сохранения и развития литературной традиции — «был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими детьми...» Но он же был формой разрыва с традицией, воплотившейся в «дионисической трагедии», как и его новый герой — Сократ как «тип теоретического человека». В Сократе в этом его качестве — как «культурном герое Нового времени»<sup>31</sup> — и в порожденном им жанре, предвещавшем будущий роман (мысль еще Фридриха Шлегеля: «Романы — сократовские диалоги нашего времени»<sup>32</sup>), Ницше увидел «одну из поворотных точек и осей так называемой всемирной истории»<sup>33</sup>.

Книга Ницше и завершившее ее предсказание нового пробуждения «дионисического духа» и «возрождения трагедии» в современном мире, предвестия которого он видел в немецкой музыке и философии Канта и Шопенгауэра<sup>34</sup>, была прямым источником идеи романа-трагедии у Вяч. Иванова, перенесшего проблематику на русскую культурную почву и обнаружившего «великого мистагога будущего Заратустры» в Достоев-

ском<sup>35</sup>. Роман как род «демотического» искусства не стал героем эстетики Вячеслава Иванова — но роман-трагедия Достоевского стал им. Транспонировал Иванов в русскую духовную ситуацию и тему Сократа, найдя ему аналогию в лице Льва Толстого. Сопоставление Достоевского и Толстого у Иванова как бы в обращенном виде воспроизводит сопоставление Эсхила и Сократа у Ницше: «Достоевский не пошел, как Толстой, по путям Сократа на поиски за нормою добра, совпадающего с правым знанием, но, подобно великим трагикам Греции, остался верен духу Диониса»<sup>36</sup>. В Толстом Иванов нашел «сократический момент новейшей культуры»<sup>37</sup>. Но по отношению к Ницше это аналогия с обратной перспективой: именно Достоевский-Эсхил, а не Толстой-Сократ, представляет в ней для Иванова тенденцию будущего.

Ницшевская идея диалога-романа как завязки нового европейского художественного цикла должна была иметь родоначальное значение для теории романа М.М.Б. и специально — его теории полифонического романа (которая, в ПТД, была его первым приступом к теории романа; в АГ, в описании типических форм «смыслового целого» героя и литературного произведения, роман характерно отсутствует). В отличие от Вяч. Иванова, роман стал героем литературной теории М.М.Б. Сопоставляя фронтально обе теории, можно увидеть, что та же самая ницшевская «поворотная точка» была «осевым» моментом и для идеи романа-трагедии. Рубеж V-IV вв. до Р.Х. присутствует в статьях Иванова как поворот от органической эпохи, «трагического века» эллинизма, к эпохе критической; вторым подобным рубежом была смена средневековья Ренессансом; в своей же современности он находит «предчувствия и предвестия» обратного поворота к «новой органической эпохе», поэтому философская и художественная картина чаемого будущего («Наша любовь к грядущему» — провозглашает Иванов<sup>38</sup>) парадоксально развернута у него в сторону органической архаики, предшествовавшей ницшевской осевой точке; так, он предвидит в ближайшем будущем «типы философского творчества, близкие к типам до-сократовской, до-критической поры»<sup>39</sup>. Свою теорию романа, прологом к которой была концепция полифонического романа в ПТД (и соответственно — генеалогию романа Достоевского), М.М.Б. развернул в другую сторону и развил в ином направлении от того же поворотного для истории и исходного для теории пункта, нежели исходившая из него же идея романа-трагедии Вяч. Иванова. Ту линию европейской литературы, которую Иванов оценил как «среднее, демотическое искусство», он переосмыслил как новую *прозаическую художественность*, признав ее, вопреки Иванову, *равнодостоинной* эпическому и трагическому канону. Соответственно новое качество романа Достоевского (его «весть») он понял как новое *романное* качество. Так роман-трагедия по Иванову был переосмыслен как полифонический (диалогический) роман по Бахтину. В то же время концепция М.М.Б. сохранила в переводе на собственный язык признаки структуры, описан-

ной Ивановым как роман-трагедия. Таково противостояние сторон и идейных позиций (голосов героев-идеологов), осмысленное как большой диалог романа, возвышающийся над сюжетом. Такова в особенности тема *хора*, существенно присутствующая вообще в эстетике М.М.Б. (см.: ЭСТ, 106, 143-150) и неявно определяющая голосоведение в концепции полифонического романа; но именно эта тема *хора* в ее отношении к категории полифонии, с одной стороны, и к творчеству Достоевского, с другой, подвергнется в ПТД наиболее радикальному пересмотру, который и станет неявным, но решающим основанием пересмотра ивановской формулы романа-трагедии: об этом — в следующем разделе настоящего комментария.

Первым опубликованным результатом невельских обсуждений Достоевского и совместной рецепции Ницше и Вячеслава Иванова был доклад Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность», произнесенный в Вольфиле 2 октября 1921 г. и выпущенный книгой в следующем году. Самая тема о Достоевском и *античности* была следствием постановки вопроса о романе-трагедии Ивановым (открыта же тема была еще в 1890-е гг. Д. С. Мережковским<sup>40</sup>). Тема эта не нашла отклика в ПТД (и даже была как бы отклонена непризнанием на последних страницах книги диалога Платона как источника диалога Достоевского), но в дальнейшем, в ППД, она получит богатое развитие у М.М.Б.

Работа над прототекстом, зафиксированная письмом М. И. Кагану и сообщением «Жизни искусства», совпала со столетием Достоевского в 1921 г., ознаменованным, в частности, юбилейными заседаниями в Вольфиле 2-30 октября 1921, с докладами на которых выступили такие близкие М.М.Б. люди, как Пумпянский и А. А. Мейер. М.М.Б. бывал в Вольфиле<sup>41</sup> и мог слышать эти доклады, во всяком случае, был о них, конечно, осведомлен. Два из них — Пумпянского и А. З. Штейнберга — имеют существенные переклички с концепцией ПТД, и можно их рассматривать в кругу предпосылок книги еще на стадии прототекста (отметим, что вскоре после этих докладов и появляется вышецитированное сообщение М.М.Б. о работе над Достоевским в письме М. И. Кагану от 18.1.1922).

Книга (доклад) Л. Пумпянского говорит о *поэзии* Достоевского, он последовательно именуется в книге *поэтом*. Книга начата указанием на ошибку «при обсуждении поэзии Достоевского» — «обсуждение его мыслей (а не вымыслов)»<sup>42</sup>. Это замечание в адрес философской критики начала века, от которой отделяется и ей противопоставляется Вячеслав Иванов: «С Вячеслава Иванова началась новая эпоха изучения Достоевского...» В литературоведении 20-х гг. поднимается заново вопрос о Достоевском как мыслителе или художнике по преимуществу — в том числе на юбилейных заседаниях Вольфины в связи с докладами В. Б. Шкловского и Штейнберга. Ответ Пумпянского: «Между тем мысли великого поэта должны и могут быть поняты только после анализа вымыслов <...>

Всякий суд над поэтом, уклоняющийся от обязанности судить его поэзию (т. е. вымыслы), может, в самом благоприятном случае, быть предварительным следствием, но не судом самим»<sup>43</sup>. Эта позиция станет исходным пунктом подхода к «проблемам творчества Достоевского» у М.М.Б. Исходный тезис, сформулированный впоследствии в ППД: «Часто почти вовсе забывали, что Достоевский прежде всего х у д о ж н и к (правда, особого типа), а не философ и не публицист» (ППД, 4) — определяет и позицию автора ПТД. Лишь по видимости эта мысль может показаться тривиальной: в 20-е гг. это был в немалой мере *новый* подход к Достоевскому, требовавший перестройки взгляда по отношению к мощной традиции философской критики. Задачу *преодоления* этой традиции В. Комарович в середине 20-х гг. установил как первую из «современных проблем историко-литературного изучения» Достоевского; в очерке Вяч. Иванова он увидел начало формирования метода философского понимания Достоевского, *исходящего* из художественного анализа: «Ф и л о с о ф с к а я постановка проблемы идеологии Достоевского тоже предписывается, следовательно, из его собственных художественных заданий»<sup>44</sup>. Ответом на эту задачу и явились ПТД в конце 20-х гг., как бы анонсированные постановкой вопроса в книге Пумпянского в начале десятилетия. «Обсуждение мыслей (а не вымыслов)» Достоевского и стало *пунктом преодоления* в ПТД — как «путь философской монологизации», «увлеченного софилософствования с героями» — «основной путь критической литературы о Достоевском», с названием имен В. Розанова, А. Волынского, Д. Мережковского, Л. Шестова и др. (с. 15). Названные на первых страницах, эти имена более в ПТД не возникают: представленный ими путь отклоняется, снимается, новый же путь понимания Достоевского открывается с Вяч. Иванова; прочий опорный материал литературы о Достоевском в первой главе ПТД весь уже принадлежит 20-м гг. и, следовательно, лежит уже за пределами протекста; книга Пумпянского при этом в ПТД не упоминается и оказывается, таким образом, скрытым источником или спутником их концепции.

Между тем предварения концепции в этой книге содержатся, о чем косвенным образом свидетельствовал сам автор ПТД в годы их подготовки, сославшись на книгу Пумпянского в одной из лекций, записанных Р. М. Миркиной, но не о Достоевском, а о Тургеневе (лекции, по рассказу автора записи, принадлежащей к той части курса, что была прочитана еще в Витебске, т. е. ранее весны 1924 г.; см. в наст. томе комментарий к записям курса лекций по истории русской литературы): «Лев Васильевич Пумпянский в своей книге о Достоевском говорит о том, что существуют произведения, в которых автор не может овладеть своим героем: герой действует сам» и далее (с. 221). Соответствующая мысль Пумпянского развита им в книге на большом просторе европейской литературы — от Гамлета до Раскольникова: оба героя поняты как наделенные их авторами «эстетической гениальностью», способностью быть художниками,

«эстетическими инициаторами» своих же судеб, следствием чего становится, однако, «эстетическое помешательство» как факт литературной структуры: «неестественное соперничество в авторстве» героя и автора, «сопротивление героя» с «чертами собственной гениальности» автору; в результате роман Достоевского представляет собой «неустойчивую эстетическую территорию, которая всегда может быть прочитана и как того хочет Достоевский, и как того хочет Раскольников...»<sup>45</sup> Это знакомое читателю Достоевского свойство его романа и этот риск, на который он идет как автор романа, создавая герою условия для «полноценного слова», — одна из главных тем *ПТД* (об этом же говорил М.М.Б. на устной лекции о Достоевском, прочитанной 26 августа 1970 г. в подмосковном доме для престарелых для учителей Подольского района и конспективно записанной автором настоящего комментария: «Достоевский не согласен с Раскольниковым, но слушайте: в каждом из нас есть этот голос. Послушайте Раскольникова — он говорит очень убедительно. Слушайте и решайте сами»<sup>46</sup>). *ПТД* и явились фундаментальным обоснованием импрессионистских по форме и концептуальных по существу культурфилософских наблюдений Пумпянского, бывших, вероятно, следствием совместных наблюдений и, возможно, воздействия ранней теории автора и героя у М.М.Б. Замечание Пумпянского: «сопротивление героя становится основной темой русской литературы, а это значит, что русская литература есть канун безлитературного состояния Европы»<sup>47</sup> — параллельно бахтинскому тезису в *АГ* о «кризисе авторства» как современном моменте в культуре; см. след. раздел наст. комментария.

Несмотря на критику идеи романа-трагедии, книга «Достоевский и античность» обнаруживает сильнейшую зависимость от обширных концепций Ницше и Вяч. Иванова, оригинально их синтезируя и как бы посредничая между ними и концепцией М.М.Б. Вслед за Ивановым и предвещая исторические горизонты *ПТД*, Пумпянский выводит Достоевского на просторы большого времени европейской культуры, которой Достоевский совокупил «весь путь от классической трагедии до социального романа, т. е. от обреченного рода до выродившейся семьи»<sup>48</sup>. Спектр сопоставлений «поэзии Достоевского» с классической трагедией очень широк; в том числе тема трагического хора проходит как теневая тема Достоевского: состояние подполья характеризуется как «крайнее обособление от трагического хора»<sup>49</sup>; обособление как тема Достоевского — это обособление от хора. Следуя Иванову, Пумпянский сопоставляет Эсхила и Достоевского — суд ареопага в «Орестее» и суд присяжных заседателей в «Братьях Карамазовых». Но у Пумпянского это сопоставление-антитеза: у Достоевского «расхождение поэта и суда необходимо; между тем как у Эсхила оно невозможно». Эсхил не возрождается в Достоевском, в нем завершается исторический путь трагического искусства, открытый Эсхилом: «от правого суда ареопага над Орестом до судебной ошибки присяжных заседателей у Достоевского лежит весь путь класси-

цизма, как бы полный круг странствий бога Диониса»<sup>50</sup>. Достоевский может быть анализирован «лишь в принципах философии культуры»<sup>51</sup>, и вывод Пумпянского из такого анализа: не роман-трагедия, а «результат катастрофы трагического сознания». Полная формула вывода: «совершившееся в поэзии Достоевского разрушение литературных форм романа лучше всего свидетельствует о том, что не эпического происхождения его роман, а что он есть результат катастрофы трагического сознания...»<sup>52</sup> В этом выводе можно видеть завязку идеи полифонического романа и шире — общей теории романа, принципиально негегелевской по теоретическому истоку, которую М.М.Б. в 30-е гг. неявно противопоставит теории романа-эпопеи («буржуазной» или «социалистической») Г. (Д.) Лукача того же периода. Но с классической трагедией и судьбами «трагического сознания» он роман Достоевского никак не связывает, ища ему иные корни — в диалогических жанрах поздней античности (и в библейском и евангельском диалоге — в ПТД). С этим связаны два отличия концепции М.М.Б. от книги Пумпянского. М.М.Б. никогда не называет Достоевского *поэтом*, и это так же принципиально, как термин «*поэзия* Достоевского» у Пумпянского. Повидимому, это различие в определениях происходит от различного укоренения Достоевского в мировых традициях — трагической культуры у Пумпянского<sup>53</sup> и прозаической художественности у М.М.Б. И также гораздо резче дистанцируется М.М.Б. от дионисийского контекста, имплицитируемого термином «роман-трагедия». В то самое время, когда Вячеслав Иванов в предисловии к своей итоговой книге на тему «эллинской религии страдающего бога» почти отождествил Ницше и Достоевского как пророков «религии Диониса», проводя борьбу Достоевского с «обособлением» и «отъединением» по линии шопенгауэровско-ницшевского «разрешения от уз индивидуации»<sup>54</sup>, — молодой М.М.Б. писал: «К этому одержанию бытием <...> в значительной степени сводится пафос философии Ницше, доводя ее до абсурда современного дионисийства» (ФП, 119). «Одержанию бытием» М.М.Б. противопоставил *поступок*, а в ПТД — персонализм Достоевского и оформленность личности, которая «из бытия становится событием» (с. 175).

Значение для ПТД должна была также иметь отмеченность в книге Пумпянского сцен суда в трагедии и у Достоевского. Наряду с музыкальными метафорами, метафора юридическая также, хотя и более скрыто, участвует в конструкции ПТД. Нравственная философия раннего М.М.Б. имеет юридический аспект (ср. название недошедшей работы: «Субъект нравственности и субъект права»; также: ФП, 98-101), то же нужно сказать об эстетике. В статье 1926 г. «Слово в жизни и слово в поэзии» (под именем В. Н. Волошинова) изложена юридическая теория трагедии Германа Когена<sup>55</sup>, состоящая в «попытке понять структуру трагедии как структуру судебного процесса». Эта аналогия автором статьи переносится вообще на художественное событие с самостоятельными



позициями сторон — автора, героя и слушателя (зрителя, читателя), — «“протоколом” которого и является художественное произведение»<sup>56</sup>. У Достоевского эта общая ситуация осложнена специфическими особенностями философской структуры полифонического романа и оказывается повышено значимой.

Одним из первых в литературе о Достоевском оценил Пумпянский роль у него *комического* как «второго предела» его поэзии «на нейтральном поле так называемого “романа”», предела, «не усмотренного» Вяч. Ивановым, и необыкновенную одаренность Достоевского «как комического поэта»: «Можно сказать, что “Село Степанчиково” гораздо более комедия, чем “Братья Карамазовы” — трагедия...»<sup>57</sup> Эти наблюдения, включенные в историокультурфилософскую перспективу (ретроспективу) книги, откликнутся в ППД в анализе карнавальной стихии в творчестве Достоевского.

В целом предпосылкой книги М.М.Б. стало в начале 20-х гг. осознание теоретической мыслью радикального отличия и исключительного характера романов Достоевского на фоне всей истории европейского романа. Термины «роман-трагедия», «полифонический роман», «поэзия Достоевского», оригинально понятая Пумпянским, — и были определениями этой исключительности и этого отличия. Оно же стало последним словом книги Г. (Д.) Лукача «Теория романа» (1916, отд. издание 1920), интерес к которой М.М.Б. и Пумпянского удостоверяется устным свидетельством М.М.Б. (в беседе 10 апр. 1974 рассказавшему автору настоящего комментария, что «мы» — это множественное число, к сожалению, осталось нераскрытым — не только ценили книгу Лукача, но даже начали ее переводить и письменно запросили согласие автора, но получили отказ: Лукач, уже пришедший к своему марксизму, считал книгу устаревшей как «идеалистическую»; перевод был только начат и не сохранился) и записью Пумпянского от 6 ноября 1924 (запись к работе «История античной культуры»), содержащей изложение книги Лукача и перевод заключительного фрагмента, посвященного Толстому и Достоевскому (архив Л. В. Пумпянского; исследовано Н. И. Николаевым). Два эти имени завершают книгу Лукача, причем если о Толстом говорится как о грандиозной, но неудавшейся попытке романа перерасти в новый эпос, то Достоевский «принадлежит новому миру» и выходит за рамки истории и теории романа. Сделанному им не находится термина, но вспоминаются те же имена, которые в те же годы вспоминал Вяч. Иванов как знаменующие «большое, всенародное искусство»: «Стал ли он Гомером или Данте этого мира, <...> знаменует ли он начало или осуществление — все это сможет показать лишь анализ формы его произведений»<sup>58</sup>. Так и со стороны общей теории романа была в эти именно годы констатирована невыясненность природы созданий Достоевского и поставлена задача ее выяснения средствами анализа «формы».

Вопрос о художнике и философе в Достоевском во всей его нерешенности встал на юбилейных заседаниях Вольфины — при обсуждении доклада В. Б. Шкловского «Герои Достоевского» (10 октября 1921), где произошел острый спор между докладчиком, говорившим о невозможности судить о Достоевском вне анализа композиции его романов (и в этой связи задевшим только что состоявшийся доклад Пумпянского: «Я утверждаю, что даже на такую тему, как “Достоевский и античность”, читать нельзя, потому что выписка отделов из литературного произведения вне анализа его композиции даже у Достоевского не дает ничего, кроме ложного представления о литературном произведении»), но от себя предложившим механическое, по оценке участников обсуждения, определение авантюрного (сыщицкого) романа с философским развертыванием, и А. З. Штейнбергом, защищавшим преимущественное значение Достоевского как философа<sup>59</sup>, — а затем при обсуждении двух докладов самого Штейнберга под общим названием «Достоевский как философ» (16 и 23 октября)<sup>60</sup>. Доклады были положены в основание книги: А. З. Ш т е й н б е р г. Система свободы Достоевского, изд-во «Скифы», Берлин, 1923, — так же, как и книга Пумпянского, не вошедшей в аналитический обзор работ, «которые ближе всего подошли к основной особенности Достоевского, как мы ее понимаем» (с. 14) в первой главе ПТД (на что в данном случае могли быть цензурные причины — Штейнберг с 1922 г. был в эмиграции, — но, очевидно, не только они), но в ряде пунктов такие подходы в себе заключавшей, — прежде всего постановкой вопроса о значении категории *самосознания* в творчестве Достоевского («от вопросов сознания Достоевский перешел к вопросам самосознания»<sup>61</sup>). М.М.Б., однако, в целом должна была быть чужда в книге Штейнберга ее основная тенденция, сводящаяся к тому, что названо в ПТД «путем философской монологизации» Достоевского; его не должны были устроить неотчетливое и сбивчивое понимание связи Достоевского-мыслителя и Достоевского-романиста (характерен вопрос, заданный Штейнбергу-докладчику при обсуждении 16 октября: «зачем же Достоевский писал все-таки романы?»<sup>62</sup>), тезис о том, что «язык Достоевского есть язык философии и системы»<sup>63</sup> и основная установка книги на то, чтобы извлечь из произведений Достоевского и изложить систематически «мировоззрение, никогда не “изложенное” самим жившим и сложившимся в нем творцом»<sup>64</sup>. Установка автора ПТД иная — на то, чтобы взять философские темы (те же темы — идея, самосознание) в их реальном осуществлении в творчестве Достоевского — «в условиях определенной художественной конструкции» (с. 18). Автор ПТД, таким образом, пользуется термином формалистов (удовлетворяя условию Шкловского в его споре со Штейнбергом: исходить из анализа композиции, в терминах М.М.Б. — «художественной архитектоники произведений Достоевского»), не принимая их метода и подвергая его одновременной беспощадной критике в ФМ. Если гипотетически реконструировать основания несо-

гласия М.М.Б. со Штейнбергом (что можно сделать только теоретически, поскольку нет каких-либо данных о его знакомстве с докладом либо книгой Штейнберга, и реакцию М.М.Б. можно только теоретически вычислить, тем не менее это сделать можно, поскольку все же в его осведомленности о работе Штейнберга не приходится сомневаться), то, вероятно, они окажутся достаточно глубокими; кажется, ключ здесь может дать выступление А. А. Мейера (близкого М.М.Б. мировоззренчески и лично) на обсуждении второго доклада Штейнберга в Вольфиле. Мейер обратил внимание на то, что в философском истолковании Достоевского у Штейнберга обойден вопрос о Христе и парадоксально, но, видимо, пронизательно связал это отсутствие с главным тезисом о Достоевском как философе, «именно с этим усиленным подчеркиванием философского содержания работ Достоевского». Аргумент Мейера: Христос важен и централен в мире Достоевского как конкретный образ, «просто евангельский образ», не укладывающийся ни в какую философию и ни в какую систему, «совершенно конкретный образ, а не идея, и, может быть, именно поэтому Достоевский не философ, а, может быть, гораздо больше художник»<sup>65</sup>. Этому аргументу чрезвычайно близко то, что будет сказано в *ПТД* об образе Христа как «последнем пределе его художественных замыслов», в котором Достоевскому представлялось «разрешение идеологических исканий» уже за их рамками и над ними и который он воспринимал «не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово» (с. 68); см. примеч. 46\*. *ПТД* связаны с книгой Штейнберга проблематикой, но связаны полемически, и полемика эта скрыта в концепции *ПТД*; и представляется, что возражение Мейера Штейнбергу, если принять во внимание поразительное сближение с ним указанного места из *ПТД*, бросает свет на философский корень этой полемики.

\* \* \*

Другим путем построения гипотезы о прототексте может быть анализ внутрибахтинского контекста, т. е. известных нам ранних философских трудов М.М.Б., с которыми тесно сплеталась писавшаяся в начале 20-х гг. работа о Достоевском. Предположения о том, что прототекст отразился в *АГ*, и о том, какие именно фрагменты *АГ* восходят к раннему варианту книги о Достоевском, уже высказаны в бахтинской литературе<sup>66</sup>. Как такие отражения можно рассматривать все упоминания Достоевского в *АГ*. В этом случае путем для суждений о прототексте становится сопоставление *ПТД* с *АГ*. Теоретическая эволюция М.М.Б. в 20-е гг. вела от теории автора и героя (*АГ*) к теории полифонического романа. Две эти главные теории на пути их автора сложно связаны как несомненной преемственностью, так и как бы демонстративным противоречием. Во взглядах бахтинологов на эту эволюцию заметна поляризация акцентов: означала ли книга 1929 г. «не разрыв» с идеями *АГ*, а их, напротив,

«предельную конкретизацию»<sup>67</sup>, или на этом пути произошел, в самом деле, «эффектный переворот в идеях»<sup>68</sup> и обнаружилась даже «трещина», проходящая «через самое сердце системы»<sup>69</sup>? Наиболее продуктивен взгляд, исходящий из противоречия («неслиянности», пользуясь одним из любимых понятий М.М.Б.) двух теорий, но усматривающий завязку этого противоречия и вызревание теоретической идеи ПТД уже в недрах АГ; теория полифонического романа является тем самым как «качественный скачок <...> благодаря количественным накоплениям»<sup>70</sup>. Упоминания Достоевского в АГ и суть такие «накопления», в которых фиксируются отклонения от основного русла теории автора и героя в этом труде; если же возводить присутствие Достоевского в АГ к прототексту 1922 г., то можно предполагать об этом гипотетическом прототексте как об альтернативном варианте основной теории, продумывавшемся уже в те годы и развившемся на исходе десятилетия в ПТД.

Из упоминаемых в тексте АГ имен Достоевский — на первом месте, но при этом во всех случаях Достоевский упоминается как пример отклонения от того, что названо здесь «общей формулой» и «прямым отношением» автора к герою (ЭСТ, 15-16), т. е. от формулы завершения героя автором и «победы автора» (ЭСТ, 162). Достоевский «не укладывается» (одно из любимых выражений в словаре М.М.Б.) в основную теорию и именно этим ей интересен, как бы обозначая собою ее границы. Достоевский здесь присутствует на полях теории, и его положение в АГ можно было бы назвать маргинальным, если бы оно не было столь значительным, так что правильнее назвать его *альтернативным*. При этом несколько раз Достоевский упоминается в АГ в связи с неосуществленными планами продолжения труда, в котором предполагалась проверка его выводов «на анализе отношения автора к герою в творчестве Достоевского, Пушкина и других» (ЭСТ, 7; см. также 128); рукопись АГ обрывается на выписанном заглавии следующей главы — «Проблема автора и героя в русской литературе», — после которого в тетради следуют чистые листы. Остается гадать, отчего эта глава тогда (в первой половине 20-х гг.) не была написана и работа остановилась именно здесь; исходя из гипотезы прототекста, можно догадываться, что ненаписанная глава должна была стать переработкой уже существовавшего текста о Достоевском и что подобная переработка и совмещение заключавшейся в этом гипотетическом тексте альтернативной теории с основной концепцией АГ могли представить для автора проблему, которую он, возможно, решил отложить на будущее, предполагая в дальнейшем заняться более фундаментальной разработкой альтернативной теории (которая и была достигнута лишь с привлечением большого дополнительного материала, накопившегося на протяжении 20-х гг., в ПТД); но, повторим, это лишь допущения, требующие к тому же других допущений, т. е. гипотеза, возведенная в степень.

Уже было отмечено в бахтинской литературе, что Достоевский в качестве альтернативного примера в ряде мест АГ возникает рядом с *романтизмом*, и в целом обозначенная здесь (но не развернутая) теоретическая альтернатива сближается с гегелевским по происхождению размежеванием *классического* и *романтического* искусства (у М.М.Б. — классического и романтического характера: ЭСТ, 152-158). Однако альтернативность Достоевского по отношению к общей теории заходит глубже и дальше, и Достоевский для М.М.Б. уже по ту сторону гегелевской оппозиции классического и романтического. «Кровная» связь Достоевского с европейским романтизмом отмечена в ПТД (с. 77), однако размежевание Достоевского с романтизмом и его утверждение, вослед Вяч. Иванову, как онтологического реалиста — принципиальный пункт в этой книге (ср. характеристику Достоевского как «одного из величайших романтиков» в известной книге Романо Гвардини, почти одновременной ПТД<sup>71</sup>). И в АГ Достоевский одновременно и составляет параллель романтизму (оба — альтернативные основной — «классической» — теории явления), и размежеван с ним в таких выразительных формулировках, как — «бесконечный герой романтизма и неискупленный герой Достоевского» (ЭСТ, 21)<sup>72</sup>.

Эта характеристика — *неискупленный герой Достоевского* — уникальна у М.М.Б. и заслуживает самого пристального внимания; более нигде она у М.М.Б. не повторяется. Несомненно, она восходит к ранней концепции творчества Достоевского в прототексте; в тексте же АГ она возникает в философских координатах этого труда, исполненного на языке религиозной эстетики; основное действие завершения героя автором здесь отождествляется с религиозным событием искупления, герои являются «спасаемыми и искупаемыми эстетическим спасением» (ЭСТ, 65). Невозможно не прочесть этот тезис на фоне традиции русской религиозной философии начала века; возможно, он включает в себе и конкретные реакции на влиятельные концепции 1910-х гг. — в том числе вероятную полемическую реакцию на идею «смысла творчества» в бурно обсуждавшейся книге Н. А. Бердяева (1916). В центре этой книги проблема — «творчество и искупление»<sup>73</sup> — понимаемая как абсолютная антиномия двух разнонаправленных и взаимоисключающих задач религиозной истории человечества, противопоставленных одна другой как положительная задача задаче отрицательной и задача будущего задаче прошлого. Эта антиномия позволила говорить В. Розанову о «манихейском»<sup>74</sup>, а Вяч. Иванову о «футуристическом пафосе»<sup>75</sup> книги Бердяева. В противоположность тому и другому пафосу, в описании эстетического акта (собственно, ежечасно совершающегося как бы в вечном настоящем отношения одного человека к другому) у М.М.Б. творчество и искупление это одна задача: искупление, так понимаемое, и есть «смысл творчества» по М.М.Б. На фоне бердяевской «ереси» бахтинское «искупление» даже своеобразно ортодоксально. Звучание этого слова на страницах АГ

обусловлено той интуицией греха, которая проникает описываемую здесь картину. Речь идет о греховности как «принципиальном» и «имманентном» состоянии бытия-данности, «принципиально греховной» (ЭСТ, 52): «Мы можем сказать, что это имманентное бытию, изнутри его переживаемое грехопадение: оно в тенденции бытия к самодостаточности...» (ЭСТ, 109). Возможно, этой интуицией, проникающей текст АГ, автор был обязан раннему (с юности) чтению Киркегора<sup>76</sup>; своеобразие восприятия этой интуиции М.М.Б. — в переводе проблематики христианской философии на язык эстетических и даже психологических категорий (автор и герой). Или, напротив, — эстетика переводится на язык христианской философии, и отношение автора и художественной формы к герою описывается как «отношение дара к нужде, прощения *gratis* к преступлению, благодати к грешнику» (ЭСТ, 80; понятие эстетической благодати совпадает в тексте АГ с понятием авторского «избытка видения», напоминая о «преизбыточествующей благодати» новозаветных посланий — 2 Кор.; 9, 14).

Столь своеобразный синтез философских планов и языков имеет в теории автора и героя еще один аспект, вероятно, связанный с филологической специальностью автора теории, филолога-классика, и уроками, воспринятыми от университетского учителя — Ф. Ф. Зелинского. Показательным примером действия закона художественного искушения на страницах АГ избран греческий Эдип: Эдип в трагедии является спасенным и «искушенным эстетически» (ЭСТ, 65). Эта категория христианской философии в качестве термина философской эстетики М.М.Б. распространяется, таким образом, и на греческую трагедию. Подобное распространение понятий и сближение античного и христианского было излюбленной формой мысли Ф. Ф. Зелинского, в том числе в статье 1914 г. об «Эдипе в Колоне» как «трагедии благодати», статье, открытой провозглашением эллинской религии «настоящим Ветхим заветом нашего христианства» и заключенной словами: «что только наметил Софокл, то договорило много веков спустя христианство»<sup>77</sup>. Постановкой «под открытым небом» именно этой «греческой трагедии Софокла “Эдип в Колонне”» (так!) будет занят М.М.Б. в Невеле в 1919 г.: «Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гр. Бахтин и Пумпянский»<sup>78</sup>. Теория автора и героя наследовала культурной эпохе, одним из заданий которой был эллинско-христианский синтез, провозвестниками которого были «знатоки Эллады и Греции» И. Ф. Анненский, Вяч. Иванов, Зелинский; с их именами связана и идея третьего, славянского Возрождения, пропагандистом которой уже в конце 20-х гг. в эмиграции будет Н. М. Бахтин<sup>79</sup>, филолог-классик и ученик Зелинского тоже, а М.М.Б. будет вспоминать эту идею в устной лекции о Блоке (в записи Р. М. Миркиной — с. 343). Тенденция к эллинско-христианскому синтезу просматривается и в теории автора и героя, в которой христианские понятия и тона удивительно просто сочетаются с «винкельмановскими»<sup>80</sup>, «пластически-живо-

писными», скульптурными характеристиками идеального результата эстетического акта как своего рода «изваяния» человека-героя (ЭСТ, 39). «Искушение» в результате дает «изваяние», и присутствие античного идеала формы в теории сообщает ей даже характер своего рода нормативной эстетики М.М.Б. — отклонениями же на полях теории предстают «бесконечный герой романтизма и неискупленный герой Достоевского». А последнему как нормативный пример героя «искупленного» противостоит Эдип. В ПТД этой скрытой между строками текста АГ антитезе будет отвечать несогласие с формулой романа-трагедии; и вообще на проблему «Достоевский и античность», открытую статьей Иванова и книгой Пумпянского, М.М.Б. ответит в ПТД размежеванием внутри проблемы (в том числе решительным отмежеванием диалога у Достоевского от платоновского диалога и сближением его по типу с диалогом библейским, в особенности диалогом Иова: с. 173).

Точка зрения, выраженная в формуле неискупленного героя, уникальна не только в трудах М.М.Б., но и во всей литературе о Достоевском, в том числе в обширной религиозно-философской критике XX века. В формуле выговорена особая острота экзистенциального одиночества героя Достоевского, которое станет темой ПТД и будет подчеркнуто в некоторых акцентных местах этой книги (особенно на ее последних страницах), в дальнейшем же будет в известной мере нейтрализовано в ППД; но в определении неискупленности — как богооставленности — выражен такой аспект этой темы, какой останется далее у М.М.Б. открыто не проговоренным даже и в ПТД. В своеобразной эстетической теологии АГ завершение как искупление есть *любовный* акт отношения автора к герою (ЭСТ, 80), символизируемый жестом *объятия* (ЭСТ, 39). Им человек-герой и оформлен со всех сторон как «изваяние». Этого авторского «объятия» лишен неискупленный герой Достоевского, чем и определяется все отличие полифонического романа на фоне «классической» литературы. Автор его, в отличие от эстетически любящего автора АГ, приобретает черты «жестокости таланта» (переосмысление этого эпитета Н. К. Михайловского применительно к теории полифонического романа дано в ПТД — с. 50).

Собственно, путь от АГ к ПТД заложен в понимании уже в первой работе героя как независимого субъекта, «преднаходимого» автором в жизни (ЭСТ, 173): «Автор и герой сходятся в жизни, <...> борются между собой — хотя бы они и встречались в одном человеке...» (ЛКС, 25), их отношения характеризуются способностью взглянуть друг другу в глаза (ЛКС, 18). Эстетическое событие принципиально не замкнуто в рамках произведения искусства; оно зарождается и, собственно говоря, сполна совершается в жизни. Автор «не может породить из себя героя», которого он уже встречает как «некоторую упорствующую (упругую, непроницаемую) реальность, с которой он не может не считаться и которую он не может растворить в себе сплошь. Эта внеэстетическая реальность героя и войдет оформленная в его произведение» (ЭСТ, 173). В полифонический

роман Достоевского эта реальность входит, по мысли М.М.Б., уникальным в истории литературы образом. Согласно общей теории в АГ, герой как этический субъект является носителем «смыслового сопротивления» (ЭСТ, 143) эстетически-завершающей активности автора. Эта последняя так или иначе «парализует»<sup>81</sup> встречную активность героя, отношения автора и героя живописуются как борьба, предполагающая «победу автора». Однако при этом в АГ подробно описываются и состояния и процессы, «не укладывающиеся» в эстетический акт и ему противостоящие: «Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя...» (ЭСТ, 14); «Я как субъект никогда не совпадаю с самим собою; я — субъект акта самосознания — выхожу за пределы содержания этого акта...» (ЭСТ, 97); «Я не могу себя сосчитать всего, сказав: вот в е с ь я, и больше меня нигде и ни в чем н е т, я уже есмь сполна» (ЭСТ, 112) и т. п. В этих и подобных описаниях, какими изобилует АГ, как нетрудно заметить, предвещаются характеристики «героя Достоевского» в ПТД. Таким образом, радикальное отличие романа Достоевского на фоне теории автора и героя состоит в том, что герой Достоевского входит в роман, сохраняя свое «упорствующее» содержание и «смысловое сопротивление», более того — это сопротивление и становится основной художественной характеристикой этого героя. Герой в своей упорствующей, «упругой» сущности остается «не преодолен» и «не побежден» эстетически, но тем самым и «не искуплен». Формула смыслового сопротивления героя в АГ соотносится с ключевым тезисом книги Л. В. Пумпянского 1922 г.: «сопротивление героя становится основной темой русской литературы»<sup>82</sup>. Несомненно, оба тезиса связаны единством происхождения из совместных невелиских обсуждений 1919 г. Остроумно замечание С. Игэты, что в ненаписанной главе АГ о проблеме автора и героя в русской литературе М.М.Б., возможно, развил бы этот тезис Пумпянского<sup>83</sup>.

Итак, можно сказать, что в теории автора и героя в АГ как бы оставлено место для Достоевского, «оставлена вакансия поэта» для будущей теории полифонического романа. Н. К. Бонецкая первая назвала категорию, связывающую ПТД с АГ, и тем самым выявила укорененность идеи книги о Достоевском в теории автора и героя. Эта категория — *дух* как третья характеристика человека-героя, после пространственной (тело) и временной (душа) характеристик его<sup>84</sup>. Категория духа и покрывает все те состояния и процессы активного смыслового сопротивления, какие описаны здесь же, в АГ, как не подлежащие эстетическому оформлению. Эстетический акт завершает и оформляет тело и душу героя, но не дух, для которого всякое завершение — *deus ex machina* (ЭСТ, 96). Категория духа неотлучно присутствует в АГ как третья, и притом философски важнейшая, характеристика человека-героя, но такая характеристика, которая словно указывает теории автора и героя за ее пределы. Соответственно за ее пределами находится творчество Достоевского, как об этом



заявлено на первых страницах *ПТД*: «Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа» (с. 13). Именно категорию духа сам М.М.Б. поставил в центр своего объяснения «коперниканского переворота», произведенного Достоевским в эстетике, в позднейшем автокомментарии: «Достоевский сделал дух, т. е. последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания, сумел у в и д е т ь дух, как до него умели видеть только тело и д у ш у человека. Он продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты...» (т. 5, 345). Две основные теории М.М.Б. в их ступенчатом развертывании в двух основных трудах 20-х гг. в самом деле являют «бахтинскую "феноменологию духа"»<sup>85</sup>, верхним пределом и откровением которой и стала книга *ПТД*.

«Героя у Достоевского» автор книги определил как *личность*. Достоевский *открыл личность* как «новый предмет» — таков озадачивающий, принимая во внимание века развития европейской личности, тезис автора в автокомментарии 1961 г. (т. 5, 343). Тем не менее утверждается это со всей серьезностью. Речь идет о таком новом уровне понимания (у художника — «видения») человека как личности, которое равнозначно ее — впервые («впервые в полной мере» — с. 19) — художественному *открытию*. В терминах ранней философии М.М.Б. эта мысль сформулирована в «Заключении» к *ПТД* таким образом, что личность у Достоевского «из бытия становится событием» (с. 175). Ср. понимание героя как завершенного и оформленного *бытия* в АГ: «Сплось да рядом начинают даже спорить с героем как с автором, точно с б ы т и е м можно спорить или соглашаться...» (ЭСТ, 12). И в этой фразе также намечена альтернативная возможность, ведущая к новой постановке героя у Достоевского; с ее описания и начинаются *ПТД*: «С героями полемизируют, у героев учатся...» (с. 11). Различению категорий *бытия* и *события* в значительной степени посвящена первая известная нам философская работа М.М.Б. — *ФП*, содержащая, как и АГ, фрагментарные откровения, намечающие в перспективе пути к идее полифонического романа и пониманию его единства не как единства мира, а как «единства события» (с. 19). Парадоксальная «разномирность» реальности Достоевского философски уже обоснована в *ФП*: «Множество неповторимо ценных личных миров разрушило бы бытие как содержательно определенное, готовое и застывшее, но оно именно впервые создает единое событие» (*ФП*, 116). В.Л. Махлиным отмечено и такое место в *ФП*, предвещающее «образ бахтинского диалогизма»: «Пусть я насквозь вижу данного человека, знаю и себя, но я должен овладеть правдой нашего взаимоотношения, правдой связующего нас единого и единственного события...» (*ФП*, 94)<sup>86</sup>.

Присутствовало ли понятие диалога в гипотетическом прототексте 1922 г.? Об этом трудно судить на основании синхронных ему *ФП* и АГ. В

ситуацию автора и героя в АГ диалог «не укладывается». Здесь господствуют пластические образы и оптические позиции («визуальные метафоры»<sup>87</sup>): я-автор любовно созерцаю другого-героя как специфически «пассивного» (ЭСТ, 15), и эта пассивность героя выражена отсутствием категории слова в теории автора и героя: герой словно не имеет достаточного слова как носитель «смыслового сопротивления», и это служит условием акта эстетического завершения. Отношения автора и героя в этой теории «асимметричны»<sup>88</sup>, что является препятствием для диалога. Задача автора в этой теории — обрести «прекрасную данность бытия героя, не слышать и не соглашаться с ним, а видеть всего героя в полноте настоящего и любоваться им» (ЭСТ, 19). Этой картине противоречит первенствующее значение аудиальной категории голоса в ПТД, где сказано о герое Достоевского: «мы его не видим, — мы его слышим» (с. 50). Ср. в лекции, читанной в период подготовки книги (в записи Р. М. Миркиной; см. в наст. томе ниже, с. 267), о мире Достоевского: «Театральный эффект его — это темная сцена с голосами, больше ничего».

Визуальные и пространственные метафоры АГ возникают и в ПТД, но лишь для того чтобы оттенить альтернативную идею полифонического романа. Так, пространственно-телесная ситуация, исследованная в АГ, служит здесь для объяснения «от противного» духовной ситуации взаимодействия автора и героя в мире Достоевского, когда говорится, что Достоевский, «объективируя» героя, «никогда не заходит со спины», «спиной человека он не изобличает его лица» (с. 77); так с помощью пространственных символов, выработанных в АГ, описывается отказ Достоевского от «авторского избытка», составляющего условие эстетического акта в теории автора и героя; ср.: «мир за спиной героя» (ЭСТ, 19, 22) как один из творческих обогащающих моментов авторского избытка в этой теории.

Положение Достоевского в этой теории характеризуется тем, что имя его в АГ систематически возникает при описании кризисных ситуаций, обнимаемых общим понятием «кризиса авторства» (описываются такие конкретные проявления, как богоборческие и человекоборческие тенденции в жанре самоотчета-исповеди, с сопутствующим явлением юродства, процессы «разложения лирики», с возникновением особого явления «прозаической лирики», примерами которой называются Достоевский и Андрей Белый; см.: ЭСТ, 127-128, 149-150, 176-179). Достоевский в АГ — серьезнейший кризисный элемент теории автора и героя.

Кризис авторства описан в АГ как разрушение основ теории автора и героя: «Расшатывается и представляется несущественной самая позиция вненаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансградиентных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого...)» (ЭСТ, 176). Термины разрушения и разложения переносятся в ПТД, где о художественном задании Достоевского говорится как о задании «разрушить сложившиеся формы» европейского романа (с. 13), «разложить монологиче-

ское единство художественного мира...» (с. 48). Конечно, это в высшей степени творческое разрушение, что очевидно само собой, — тем не менее разрушительные мотивы с особой силой сопровождают картину этого творчества.

У истоков кризиса авторства в европейской культуре стоит романтизм<sup>89</sup>; вместе с тем явление кризиса авторства описывается как *современный момент в культуре* (в *ФП* ему соответствует тезис о «кризисе современного поступка»: *ФП*, 123); видимо, не случайно дважды в тексте *АГ* при описании кризисных состояний в связке с именем Достоевского следует имя Андрея Белого; и не случайно также характеристика Достоевского активно присутствует в лекции о Белом (см. с. 329 и сл.), и наряду с лекцией о самом Достоевском именно она в цикле, записанном Р. М. Миркиной, может служить источником для реконструкции взглядов М.М.Б. на Достоевского в период подготовки *ПТД* (однако в книгу имя Белого не вошло, хотя в ней, например, упомянут такой современный писатель, как Зощенко). Достоевский для М.М.Б. стоит между романтизмом как предвестием и Белым как последствием, но в то же время в эту последовательность и в этот ряд «не укладывается».

Связь и соотношение кризисных и творческих моментов в явлении Достоевского — сложная тема, неодинаково акцентированная на разных этапах ее развития у М.М.Б. В ранних пробах темы (в *АГ* и, по всей вероятности, в прототексте 1922 г.) кризисные моменты акцентированы; в осложненном виде этот акцент сохраняется и в *ПТД*, соединяясь здесь с новыми экзистенциальными и социологическими мотивами. Много лет спустя в *ППД* акценты изменены; в процессе кризиса авторства, породившем роман Достоевского, подчеркнуты не отрицательно-творческие моменты разложения классической формы (*АГ*) и социально-экзистенциального одиночества (*ПТД*), а положительно-творческие, абсолютно прибыльные моменты художественного обновления и обогащения.

Итак, полифонический роман в эстетике М.М.Б. имеет кризисное происхождение. Кризисные мотивы акцентированы и во внутреннем его устройстве — прежде всего во всем, что характеризует героя. Главный такой мотив — социально-экзистенциальное *одиночество* героя из случайного семейства, выпавшего из вековых устойчивых одновременно жизненных и художественных связей и скреп. Сильнейшим образом этот мотив звучит на последней странице книги, в заключительной фразе ее основного текста (этой последней страницы нет во второй, канонической ныне, редакции 1963 г., т. е. в *ППД*, где некоторые острые акценты *ПТД* смягчены и нейтрализованы): «Для одинокого его собственный голос становится зыбким...» (с. 174).

Этот мотив в финале *ПТД* был предсказан в *АГ*, на страницах, вводящих тему *хора*. Эту концовку книги предвещало такое место в *АГ*: «Петь голос может только в т е п л о й а т м о с ф е р е, в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального з в у к о в о г о н е -

одиночества» (ЭСТ, 148). Нарушение этого состояния (выпадение из «хоровой поддержки») описано тут же: «индивидуальное и совершенно одинокое нарушение абсолютной тишины носит жуткий и греховный характер <...> одинокое и сплошь самочинное нарушение тишины налагает бесконечную ответственность или неоправданно цинично». Это «или» может быть отнесено к герою Достоевского, самоопределение которого совершается между этими двумя пределами — бесконечной ответственности и (или) цинизма; и выдвижение категории ответственности, начиная с первой невелиской статьи-декларации 1919 г. (непосредственно следовавшей за обсуждением тем Достоевского в невелиском кружке летом этого года), свидетельствовало, по замечанию С. С. Аверинцева, об изначальности проблематики Достоевского для нравственной философии раннего М.М.Б.: «Творчество Достоевского было для его мысли не только предметом, но и истоком»<sup>90</sup>.

Итак, герой Достоевского — *одинокий* (его итоговое определение в заключительной фразе книги), и одиночество это может быть понято в большом бахтинском контексте как отпадение от хора. За такой картиной вновь встает вопрос о романе-трагедии. И шире — о восприятии и переплавке системы мыслей Вячеслава Иванова в эстетической теории М.М.Б. О связи бахтинской полифонии со статьей Иванова «Две стихии в современном символизме» была речь выше; но там у Иванова действует такой субъект, как «полифонический хор» — тогда как в теории полифонического романа две составляющих этого терминологического образования не составляют единства. Чеканные фразы статьи Иванова (см. выше) открывали путь к бахтинской полифонии — и однако в контекстах двух авторов обнаруживаются различные не только акценты, но доминанты той и другой идеи<sup>91</sup>. Доминанта Иванова — «полифонический хор», а символ хора есть «чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия»<sup>92</sup>. У М.М.Б. *полифония* и *хор* разведены и единства не образуют. При этом тема хора несколько прикровенно, но неотлучно присутствует и в ПТД: хор («осанна») предполагается как идеальный предел диалога, «согласно его <Достоевского> основным идеологическим предпосылкам» предполагающего «приобщение голоса героя к хору». Но в романе Достоевского этот идеальный предел не достигается: «Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых» (с. 153). Есть, значит, полифония и полифония. В терминах АГ голоса героев-протагонистов Достоевского — «голоса вне хора» (ЭСТ, 150), лишённые «хоровой поддержки». Голос такого героя несет в себе то свойство одинокого человеческого («слишком человеческого») голоса, о каком было сказано в повести русского писателя XIX века о жизни как раз творца классической музыкальной полифонии: «на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!» (В. Ф. Одоевский, «Себасти-

ян Бах»). Та же, кажется, печать лежит на «жутком и греховном» одиночном нарушении тишины в бахтинском мире.

Когда «знатоки Эллады и Греции» М.М.Б. с Пумпянским ставили под открытым небом «греческую трагедию Софокла» в пореволюционном провинциальном Невеле, они, замечает Н. И. Николаев<sup>93</sup>, осуществляли мечту Вяч. Иванова о стране, покрытой орхестрами: «К участию привлечены учащиеся трудовых школ города и уезда, числом свыше 500» — сообщала газета «Молот». Последовавшая история дала практический ответ на эстетическую утопию, в концепции же полифонического романа можно видеть теоретический ответ на нее, снятие хоровой утопии вместе с идеей романа-трагедии. Но «голоса вне хора» не дают ни нравственного распада мира, ни художественного распада романа. В плане нравственном, как сформулировано уже в ППД, — «Достоевский преодолел солипсизм» (ППД, 134). Такое преодоление как духовное событие в мире Достоевского и совершается средствами полифонии не по Вяч. Иванову. Полифония и контрапункт выступают как способ организации голосов вне хора в художественную гармонию, в мир, который «по-своему так же закончен и закрутлен, как и дантовский мир» (с. 40).

Но эта своеобразная художественная гармония организует и облекает в полифоническом романе остро кризисное содержание. Роман выступает как выражение специфического «одиночества» человека-героя, получающего сложное, двойственное и зыбкое объяснение. Двойственность сказывается в колеблющемся («перебойном» — можно употребить одно из любимых слов М.М.Б.) скрещении экзистенциальных и социологических характеристик героя. С одной точки зрения он лишен хоровой поддержки, с другой — социальной опоры. Он «неслиянный», свободный, и «неискупленный», одинокий. «Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает “мы”, все равно осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный голос становится зыбким...» «Твердый» голос — монологический, голос полифонического героя — «зыбкий». Этот вдруг обретающий жесткие очертания социологический анализ здесь, в финале ППД, смыкается с социологическим же анализом в финале МФЯ (обе книги дописывались почти одновременно). Последняя тоже страница МФЯ касается «социальной тенденции» новых сложных процессов в развитии слова (различных форм передачи чужого слова, несобственной прямой речи в особенности; части третьей МФЯ, разбирающей эти явления, соответствует глава о «типах прозаического слова» в ППД), и тенденция эта характеризуется как глубокий кризис «идеологического слова-высказывания», его субъективизация, утрата уверенного, авторитетного, твердого слова, обеспеченного коллективной поддержкой, социальным «мы»: «Во всем этом сказывается поражающая зыбкость и неуверенность идеологического слова» (МФЯ, 157). Та же самая «зыбкость». Такой вердикт с точки зрения социального «мы» имплицитно критикует описываемые процессы как

переходных, кризисных и почти болезненных состояний, однако она ощутимо «не сливается» как с уверенным утверждением философского превосходства полифонического романа и авторской позиции Достоевского, «лежащей выше монологической позиции», в ПТД (с. 25), так и с тонкой оценкой несобственной прямой речи как ценнейшего обогащения возможностей слова в МФЯ. Социологическая характеристика героя Достоевского в финале ПТД сужается до типичного штампа эпохи, как будто взятого напрокат из словаря В. Ф. Переверзева: «Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации разночинной интеллигенции...» Однако и это плоское определение, находящееся на крайнем социологическом полюсе методологического спектра ПТД, имеет связь с глубокими планами характеристики героя Достоевского как человека идеи, героя-идеолога; стоит вспомнить ей в параллель известную характеристику Г. П. Федотовым (в статье 1926 г.) русской интеллигенции по двум признакам — как «идейной» и «беспочвенной»<sup>94</sup>.

В то же время на той же последней странице ситуация героя Достоевского описывается (в соответствии с формулой Достоевского — «человек в человеке», — основополагающей для концепции ПТД) как очищенная от какой-либо социальной характеристики: «Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире как целом, <...> помимо всякого социального коллектива...» Утопическая идея «общины в миру», создаваемой «из чистого человеческого материала» и объединяющей «по ту сторону существующих социальных форм», — увязывается с социальным статусом «разночинной интеллигенции», но ощутимо с ним «не сливается». Человек, непосредственно ощущающий себя в мире как целом, скорее сближается с героем *жития*, которое, согласно его духовно-жанровому определению в АГ, «совершается непосредственно в Божием мире» (ЭСТ, 161). Как и *исповедь*, *житие* М.М.Б. рассматривал как сокровенную внутреннюю форму (архитектоническую форму, по теоретической классификации М.М.Б.: см. ниже), к какой тяготел, далеко с ней не совпадая, роман Достоевского (как ненаписанное «Житие великого грешника», кстати, опубликованное в 1922 г., когда писалась первая версия книги М.М.Б. о Достоевском, стало внутренней формой и прототипом последовавших романов). Проблему этого романа он даже склонен был видеть в рамках соотношения двух этих внутренних жанров, как о том свидетельствует лекция об Андрее Белом в цикле, записанном Р. М. Миркиной: «Уже у Достоевского мы видим стремление создать форму жития, но она осталась только исповедью»; Белый также порывался от биографического романа к житию, «к которому, может быть, пришел бы и Достоевский» (с. 339). И хотя значение житийного слова и «успокоенных житийных тонов» в стиле Достоевского ограничено и локализовано в ПТД, проблема эта у М.М.Б. универсальна для понимания Достоевского: «неискупленный герой Достоевского» это потенциальный герой жития.

Заключительная страница *ПТД* вызывает и на внелитературные размышления. Идея «общины в миру», объединяющей «по ту сторону», могла звучать актуально и остро в общественно-политической ситуации 1920-х гг. Правдоподобно предположить, что идея эта относится к первоначальному слою концепции *ПТД*, т. е. к прототексту 1922 г. В этом случае можно почувствовать переключку этой идеи с идейным контекстом переломного для отечественной культуры 1921 г. — и не только со столетием Достоевского, но и с пушкинскими вечерами этого года со знаменитыми речами Блока и Ходасевича, с их пафосом духовного сопротивления, связующего «по ту сторону существующих социальных форм». В особенности эта идея духовной мирской общины внутри и «вне рамок» новой социальности откликается заключительной фразе речи Ходасевича: «это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке». Так утопия «по Вяч. Иванову» снималась и сменялась утопией «по Ходасевичу». В «надвинувшемся» мраке конца 20-х, когда оформлялась книга *ПТД*, актуальность идеи как венчающей книгу, ее буквально «последнего слова» (ее *pointe*) могла лишь стать еще более острой (что и было почувствовано советской критикой; см. ниже).

Можно, кажется, разглядеть на последней странице книги два слоя, отражающие эволюцию замысла на протяжении 20-х гг.: наложение социологического языка, усвоенного во второй половине десятилетия, на экзистенциальную проблематику, восходящую, по-видимому, к ранней версии книги о Достоевском, ее прототексту.



По свидетельству С. Н. Бройтмана, в 1971 г. М.М.Б. говорил ему, что книга о Достоевском была написана «за 4-5 лет до опубликования. Печать уже и тогда было трудно», чем он объяснял ее запоздалое опубликование с помощью П. Н. Медведева<sup>95</sup>. Приблизительность приурочения позволяет предполагать, что автор имел в виду раннюю версию 1922 г. (о которой сообщала в августе этого года «Жизнь искусства», что книга *написана*: см. выше). Несомненно, работа над книгой продолжалась на протяжении 20-х гг.: десятилетие поставляло материал как новой литературы о Достоевском, так и общих идей и тенденций, и в ходе освоения этого материала формировалось новое ядро книги и наращивались обложки на это ядро. Сохранившиеся в АБ конспекты литературы, использованной в *ПТД*, говорят о том, что подготовительная работа шла в 1927-1928 гг. (см. выше). Показание С. Н. Бройтмана ставит вопрос о том, идет ли речь об *одной* книге, готовой уже за несколько лет до опубликования (что следует из показания, но не подтверждается материалами АБ), или существовали *две* редакции книги начала и конца 20-х гг. (если

отнести воспоминание М.М.Б. к прототексту 1922 г.); настоящий комментарий исходит из этой гипотезы прототекста.

Что касается середины десятилетия, на которую указывает приведенное свидетельство, к ней относится единственный известный нам текст М.М.Б. о Достоевском, предшествовавший ПТД, — устная лекция в записи Р. М. Миркиной (с. 266 и сл.): по ее свидетельству, с Достоевского началась вторая ленинградская половина устного курса, видимо, в 1925 г. (см. ниже, с. 594). Принимая во внимание педагогический характер текста, вряд ли можно его рассматривать как представительствующий бахтинскую концепцию Достоевского даже и на момент произнесения лекции. Тем не менее, в сопоставлении с ПТД, при целом ряде предвещаний мыслей будущей книги, заметно отсутствие в лекции как раз того, что составит ее концептуальное ядро, — идеи полифонического романа (не обязательно термина, который в упрощенном изложении здесь мог и не называться, но отвечающего ему концептуального содержания). Можно сказать, что в лекции мир Достоевского описывается как мир героя Достоевского, а этот последний — как мир мечты, как он описан в АГ (ЭСТ, 27-30). Мир Достоевского составляют миры героев (его основных героев, героев-протагонистов), из которых каждый построен по типу мира мечты: «Мы в роли и автора и героя, и один контролирует другого» (с. 266). Так описана позиция героя — как автора «мечты о себе», — позиция же читателя: «Мы не созерцаем героя, а сопереживаем ему». Подобное описание («Мы должны быть или в герое или закрыть книгу») оказывается неожиданно близко экспрессивной теории *вчувствования*, развернутую критику которой М.М.Б. давал в АГ; и когда в лекции рассказывается, как мы, читая Достоевского, «прикрепляемся то к одному герою, то следуем за другим», то это напоминает анализ «Тайной вечери» Леонардо с точки зрения экспрессивной теории в АГ: с этой точки зрения мы должны последовательно вчувствоваться в каждого из участников картины, включая ее центральное лицо, но как при этом нам «пережить эстетическое целое произведения?» Экспрессивная эстетика, заключает М.М.Б., «не способна объяснить целое произведения» (ЭСТ, 59). Но аналогичным образом и целое мира Достоевского остается «за кадром» в устной лекции 1925 г. Безусловно, она стоит на подступах к теории полифонического романа, поскольку идея множественности суверенных сознаний-миров героев, из которых каждый строится по типу авторского мира обычного романа, здесь уже формируется. Но идея эта здесь недостроена в решающем пункте — в том, как «эти миры, эти сознания с их кругозорами сочетаются в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единство полифонического романа» (с. 23). Можно сказать, что мир Достоевского здесь характеризуется больше со стороны «разложения» в нем «монологического единства художественного мира» (с. 48), чем со стороны нового синтеза, названного в ПТД полифоническим романом. Важнейшим теоретическим коррективом к описанию мира Достоевского в лекции выглядят тезисы, заключающие третью



главу *ПТД*, о том, что из идеалистической оценки сознания Достоевский-художник не сделал «монологического применения. Сознующее и судящее “я” и мир как его объект даны здесь не в единственном, а во множественном числе <...> Вместо отношения сознающего и судящего “я” к миру в центре его творчества стала проблема взаимоотношений этих сознающих и судящих “я” между собою» (с. 71). Позднее в *ППД* в это место автор вставит важнейшую фразу: «Достоевский преодолел солипсизм» (*ППД*, 134). Между тем от подобного впечатления солипсического мира (как объединения солипсических миров героев, не возведенных в единство «второго порядка») не свободно описание в лекции 1925 г.

Отсутствие в ней того, что составит главное в будущей книге, повторим, можно объяснить прикладными целями и упрощенным характером изложения, однако в иных случаях мы знаем М.М.Б. как раз как мастера упрощенного пересказа сложных идей, так что можно предполагать, что ядро теории полифонического романа не вполне еще сложилось к моменту произнесения лекции.

Можно выделить несколько линий, по которым должна была идти перестройка раннего замысла книги о Достоевском на протяжении 20-х гг.: 1) освоение накопившейся новой литературы о Достоевском; 2) разработка вопросов литературоведческой методологии, начиная со статьи 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы...» и затем в «двтероканонических» работах, прежде всего в *ФМ*; 3) подключение лингвостилистической проблематики и философии языка, ставших предметом ряда работ В. Н. Волошинова и отразившихся в теории диалога и теме «слова у Достоевского» в *ПТД*; 4) наконец, внедрение социологической проблематики и фразеологии.

В композиции *ПТД* особая роль принадлежит первой главе, в которой автор «выставил тезис» и «уяснил ... точку зрения» (с. 43), и сделал это он в форме обзора избранной литературы о Достоевском. Материал приносил развитие достоевсковедения в ходе 20-х гг.; лишь статья Вячеслава Иванова о романе-трагедии, а также, возможно, первый сборник под ред. А. С. Долинина 1922 г. могли быть таким опорным материалом уже для предполагаемого прототекста. По-видимому, и «тезис» книги формировался и укреплялся в процессе ориентации среди нараставшей новой литературы; во всяком случае, она послужила автору *ПТД*, чтобы поставить «тезис». Помимо прямо использованных работ из двух долининских сборников и сборника 1924 г. под ред. Н. Л. Бродского, а также книг Л. П. Гроссмана и О. Кауса, значимым материалом для автора был аналитический обзор В. Л. Комаровича, не упомянутый в книге, но законспектированный рукой Е. А. Бахтиной; при этом выписаны, несомненно, значимые для ее мужа-автора места этой книжки, главным образом относящиеся к «проблеме идеологии Достоевского» и особой роли Вячеслава Иванова. «Самая проблема идеологии художника недостаточно отчетливо стояла перед сознанием первых исследователей» — говорит Комарович, поминая «импрессионизм критических этюдов А. Л. Волынского» и

«догматизм построений Д. С. Мережковского и Л. Шестова» и резко выделяя в ряду философской критики статью Вяч. Иванова, вступившего «на совершенно новый, до него никем не испытанный еще путь». «Принципу мирозерцания» у Иванова «предпослан “принцип формы” ..., анализу идеологии предшествует анализ композиции». В очерке Иванова «собраны и как бы связаны в один узел все проблемы дальнейших работ о Достоевском...»<sup>96</sup> Вместе со статьей Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского», оказавшейся в центре внимания в первой главе *ПТД*, очерк Комаровича готовил почву для понимания идеологии Достоевского-романиста как «формообразующей идеологии», той, «которая была принципом его видения и изображения мира» и от которой «в конце концов зависят и функции в произведении отвлеченных идей и мыслей» (с. 65).

«Изучение поэтики Достоевского... — сказано в очерке Комаровича — область, едва затронутая даже и в новейшей научной литературе о Достоевском»<sup>97</sup>. Достоевский-художник впервые в 20-е гг. выдвигается в центр изучения, и этот поворот внимания осознается исследователями. «В течение с лишком тридцати лет до наших дней Достоевского воспринимали почти исключительно со стороны идейной — как философа или религиозного мыслителя» — такой констатацией открывает А. С. Долинин первый свой сборник и объявляет новой задачей работу «над формой Достоевского в широком смысле этого слова»<sup>98</sup>. В то же время и Л. П. Гроссман также открывает этим вопросом свою работу об «искусстве романа у Достоевского» (1921): «Художник ли Достоевский? До последнего времени русская критическая мысль была склонна отвечать на этот вопрос отрицательно». Вывод Гроссмана, что «главное значение Достоевского не столько в философии, психологии или мистике, сколько в создании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа», процитирован в *ПТД* (с. 20), а впоследствии, в *ППД*, М. М. Б. признает автора этого вывода основоположником изучения поэтики Достоевского (*ППД*, 18). Но сам Гроссман в статье 1921 г. еще называет свой вывод «спорным положением»<sup>99</sup>. О спорах вокруг Достоевского — художника и философа на юбилейных заседаниях Вольфила в том же году см. выше. *ПТД* и явились на исходе десятилетия ответом на задачу, поставленную в его начале, — исследование «формы Достоевского в широком смысле этого слова». Для формулирования «основной особенности творчества Достоевского» в первой главе книги из опорного материала, рассмотренного в этой главе, особенное значение, вероятно, имели интуиции Гроссмана и его «великолепная описательная характеристика» (с. 21) поэтики Достоевского, с одной стороны, и философское понимание романа Достоевского как литературного типа и жанра в статье Энгельгардта, с другой. Интересно, что А. С. Долинин в предисловии к своему второму сборнику нашел определение идеологического романа впервые данным точным определением типа романа Достоевского, заметив при этом: «Это

шире и вернее, чем определение Вячеслава Иванова: «Роман-трагедия»...»<sup>100</sup>. Таким образом, авторитетные определения последовательно «снимали» друг друга, сохраняя нечто существенное от прежних определений «в снятом виде»: роман-трагедия — идеологический роман — полифонический роман. В обозрение первой главы *ПТД*, вероятно, не успел попасть московский сборник ГАХН «Достоевский», М., 1928, одна из статей которого: П. С. П о п о в. «Я» и «Оно» в творчестве Достоевского», представлявшая собой «мягкий» вариант психоаналитической трактовки Достоевского, позднее, в эпоху переработки *ПТД* в *ППД*, вызвала острый полемический интерес М.М.Б. (т. 5, 369, 670-672). Но полемика с психоанализом на почве Достоевского, актуальная для автора и в 20-е гг., и в 60-е, тем не менее, несмотря на зафиксированное в подготовительных материалах намерение ввести ее в *ППД*, не вошла ни в первую, ни во вторую редакцию книги.

Из активной в 20-е гг. на Западе (прежде всего в Германии) литературы о Достоевском в *ПТД* использована лишь книга Отто Кауса «Достоевский и его судьба» (Otto Kaus. Dostojewski und sein Schicksal. Berlin, 1923). В конспектах рукой Е. А. Бахтиной есть несколько выписок из этой книги, но они почти ограничиваются двумя большими цитатами, прямо введенными в оригинале в текст *ПТД* (с. 25 и сл.). Очевидно, автор использовал книгу Кауса прагматически как относительно редкий в западной критике тех лет пример социологического подхода к Достоевскому, тяготеющего к марксистскому анализу и в то же времени не лишённого критической чуткости (метафора «хозяина дома»), улавливающей в Достоевском те его необычные особенности, какие и обобщены в формуле полифонического романа; автор обзора «Достоевский на Западе» в сборнике ГАХН 1928 г. определил метод Кауса как импрессионистский социологизм<sup>101</sup>. В конспектах рукой Е. А. Бахтиной имеются также выписки из книги: Hans P r a g e r. Die Weltanschauung Dostojewskis. Hildesheim, [1925], но законспектировано только введение к книге, и в *ПТД* она не использована. Неизвестно, в каком объеме в поле зрения М.М.Б. при работе над книгой была немецкая литература 20-х гг.; например, известная книга Ю. Мейер-Грефе (Julius Meier-Gräfe. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926) привлекается только уже в *ППД* и цитируется по статье Т. Л. Мотылевой в академическом сборнике «Творчество Ф. М. Достоевского» 1959 г. (что, конечно, не исключает знания книги еще в 20-е гг. и может объясняться тем, что в 1961 г. в Саранске этой книги не могло быть под рукой): см. *ППД*, 6. Из других немецких работ 20-х гг. вниманием автора *ПТД* должна была пользоваться небольшая книга классика марбургской школы Пауля Наторпа (учеником которого был попавший в поле зрения автора Ханс Прагер), содержавшая близкие мыслям *ПТД* положения о художественной объективности Достоевского («...искусство Достоевского о б ъ е к т и в н о в наивысшей и наиредчайшей степени; в нем нет ничего от романтического

субъективизма») и о пафосе «вечного человека» («Это столь чистое самообнаружение ч е л о в е к а, вечного человека, какое где-либо еще найти нелегко»<sup>102</sup>; ср. о «вечном и себе равном человеке» и общении, создающемся «из чистого человеческого материала» в третьей главе и в финале ПТД — места в книге, на которые сразу сделала стойку советская критика; см. ниже). Сопоставление ПТД с книгой Наторпа о Достоевском — интересный возможный сюжет; однако данных о знакомстве с ней М.М.Б. в пору создания книги нет<sup>103</sup>.

Статьей 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»<sup>104</sup>, написанной по заказу журнала «Русский современник», но не напечатанной из-за закрытия журнала властями, М.М.Б. вступал в методологическую борьбу 20-х гг. На пути М.М.Б. статья стала переходом к «девятероканоническому» циклу работ, характеризующему определенным «продуктивным обеднением»<sup>105</sup> бахтинской мысли, т. е. «нисхождением» с философских высот ФП и АГ к конкретным проблемам литературной теории и поэтики, психологии и философии языка, при этом конкретизация проблематики сопровождалась терминологической адаптацией к условиям эпохи в виде усвоения оборотов социологического и даже марксистского языка. В статье 1924 г. этот процесс конкретизации мысли в направлении методологии литературоведения происходит еще вне социологического облачения. От общей философской эстетики (АГ) автор нисходит здесь к эстетике словесного творчества и далее к поэтике. Представляется, что для метода будущей книги о Достоевском первостепенное значение в этой статье имело самостоятельное развитие теории «эстетического объекта» — понятия, унаследованного от немецкой философской эстетики рубежа веков и особенно обстоятельно обоснованного в «Философии искусства» Бродера Христиансена (1908)<sup>106</sup>. Разграничению эстетического объекта и «внешнего материального произведения» у Христиансена следует и статья 1924 г. Эстетический анализ, сказано здесь, направлен не на произведение в его чувственной данности, «а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя» (ВЛЭ, 17). Содержание этой деятельности или, в другой формулировке, общения сторон эстетического акта, «ценностно-иерархического взаимоотношения трех конституирующих его форму ингредиентов — “автора”, “героя” и “слушателя”»<sup>107</sup> — таков эстетический объект в работах М.М.Б. 20-х гг. «Эстетический объект никогда не дан, как готовая, конкретно наличествующая вещь. Он всегда задан, задан, как и н т е н ц и я, как направленность художественно-творческой работы и художественно-сотворческого созерцания»<sup>108</sup>. В этом смысле он представляет собою «синюю птицу» творческого стремления художника и сотворчески-философского искания понимающего интерпретатора («По-прежнему л и н г в и с т и ч е с к и м и методами они <формалисты — Комм.> хотят уловить синюю птицу эстетического объекта и по-

прежнему находят в своих руках ее жалкое подобие — серую, бесцветную «сумму приемов» эмпирического произведения-вещи<sup>109</sup>). Стоит отметить близость характеристик эстетического объекта (не дан, а задан) характеристикам *духа* в АГ. Эстетический объект и есть в эстетике М.М.Б. философский, духовный эквивалент, соотносительный «материальному произведению», но не совпадающий с ним. Последовательно же проводимое автором разграничение *эстетического объекта* и *произведения* есть утверждение необходимой, по убеждению автора, ориентации поэтики на философскую эстетику — вопреки наблюдаемому в филологической современности (у формалистов) ориентации ее на лингвистику: «поэтика прижимается вплотную к лингвистике...» (ВЛЭ, 10).

Как относится теория эстетического объекта М.М.Б. к его книге о Достоевском? Представляется, что она здесь реализована. Полифоническим романом Достоевского здесь именуется та модель его творчества, которую на языке автора в 20-е гг., очевидно, и надо определить как эстетический объект (но термин этот в книге отсутствует); он описывается как бы сквозь произведения Достоевского как таковые. Вероятно, такой характер объекта исследования мог вызвать возражение В. Л. Комаровича, в 1934 г. в своем обзоре по-немецки новой литературы о Достоевском вменившем книге, что в ней отсутствуют анализы романов Достоевского<sup>110</sup>. Б. Христиансен полагал задачей художественного анализа синтез эстетического объекта на материальной основе произведения<sup>111</sup>. Что-то вроде такого синтеза производится в ПТД; задачей и целью синтеза становятся такие «архитектонические формы» творчества Достоевского (следуя той же теоретической терминологии автора: определенная *архитектоника* характеризует эстетический объект, тогда как «внешнее произведение» имеет свою *композицию*), как «форма личности» и «форма события» (см.: ВЛЭ, 21); они вскрываются сквозь эмпирические характеры персонажей и эмпирические события, образующие сюжеты романов. Методом же исследования объекта служит здесь «феноменологическое описание» этих архитектурных форм: эта позиция не заявлена в книге, но она такова же в принципе в отношении к своему предмету, творчеству Достоевского, какой она была в ранних философских трудах М.М.Б., где были даны феноменологическое описание мира поступка (ФП, 105) и эстетического события (ЭСТ, 91). ПТД — это феноменологическое описание романа Достоевского как эстетического объекта.

Эта философская установка работает здесь иначе, чем в традиции философской критики, писавшей о Достоевском: здесь она направлена на Достоевского-художника. Речь идет о формах «художественного видения и изображения» личности и идеи «в условиях определенной художественной конструкции — романа» (с. 18). Происходит, таким образом, присвоение в собственных целях термина формалистов — «конструк-

ция», как и некоторых иных понятий, принятых в их языке, как «функция», когда автор ПТД, например, заявляет, что отвлекается «от содержательной стороны вводимых Достоевским идей, нам важна лишь их художественная функция в произведении» (с. 57). Одновременно в книге, специально посвященной радикальной критике формального метода, объявляется: «Объектом поэтики должна быть конструкция художественного произведения» (ФМ, 141), но включающая в себя «бесконечную смысловую перспективу»; ибо «смысл со всею своею полнотою» включим в поэтическую конструкцию и в ее условиях должен быть прочитан и исследован (ФМ, 161). Методологическая борьба 20-х гг. дает оригинальный синтез в ПТД в виде философского анализа творчества Достоевского, но анализа, прошедшего через методологический поворот, спровоцированный деятельностью «формального метода» (которую в западноевропейском искусствоведческом его варианте автор признал плодотворной: ФМ, 59-76). Заявленное отвлечение от «содержательной стороны» *идей* Достоевского (его героев), т. е. того, чем почти исключительно была занята философская критика первых двух десятилетий века («все ли позволено, если...» и т. д.: об этом в книге — ни слова), и сосредоточение на «художественной функции» *идеи* в его мире — формула метода книги ПТД.

Тема *слова* в книге («Слово у Достоевского» — ее вторая, бо́льшая по объему часть) и вся ее «металингвистическая» проблематика (определение будет найдено позже, уже в ППД, 242) также была подготовлена циклом работ автора в 20-е гг., начиная с той же статьи 1924 г., где была отмечена «двусмысленность» в употреблении понятия в филологии и поэтике: «Под словом понимают все, что угодно, вплоть до “слова, которое было в начале”» (ВЛЭ, 43). Но эта двусмысленность не случайна и не поверхностна, она глубоко коренится в смысловом диапазоне «слова» и отражается в известной также двусмысленности понимания «слова» у самого М. М. Б., помноженной на иного рода двусмысленность положения мыслителя в идеологической современности. Так, в текстах Волошинова он отрешивается от наступившего в XX веке «своеобразного ренессанса магически-метафизического истолкования художественного слова... в различных символических учениях и “философиях имени”»<sup>112</sup>, но в книге Медведева, описывая процесс овеществления слова в системах акмеизма и футуризма-формализма на фоне «напряженнейшей идеологичности» слова в философии и поэзии русского символизма, бравшего слово в контексте высоких понятий мифа и иероглифа, несомненно, ориентируется на эту «высокую» тенденцию: «На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу...» (ФМ, 82). Понятие-образ *овеществленного слова* включает *слово* в бахтинскую философскую оппозицию *вещи* и *личности* как двух «пределов» (т. 5, 7); слово в этой оппозиции может тяготеть к одному и другому пределу, как и было, согласно анализу в ФМ,

в художественно-философском процессе начала века. Одновременно, производя в *МФЯ* классификацию стилистических форм передачи чужой речи в литературе, автор выделяет такую модификацию, как *овеществленная прямая речь*, давая ее описание на примере прямой речи у Гоголя и «представителей так называемой “натуральной школы”» и заключая характеристику фразой: «В своем первом произведении Достоевский и попытался вернуть душу этому овеществленному чужому слову» (*МФЯ*, 132). Фраза эта прямо соотносится с ключевым местом в развитии «тезиса» в *ПТД* — описанием «коперниканского переворота», каким стало в «Бедных людях» превращение гоголевского героя в героя Достоевского. И полем такого переворота стало слово того и другого героя.

В *ПТД* возобладает широкое, внелингвистическое, персоналистское понимание слова с тенденцией тяготения даже к «слову, которое было в начале», что выразится в определении героя Достоевского как *героя-слова* (Достоевский строит «не образ героя, а именно с л о в о героя о себе самом и о своем мире»: с. 50) и, далее, в вершинной характеристике идеального образа Христа у Достоевского как «открытого образа-слова» (с. 68). Подобное же сближение до отождествления слова и цельного человека, слова и личности см. в *МФЯ*: «не слово является выражением внутренней личности, а внутренняя личность есть выраженное или загнанное во внутрь слово» (*МФЯ*, 151). Позднее, в *ППД*, будет введено представление о внелингвистической (металингвистической) «области слова» как некоей суверенной сфере, выходящей за пределы «языка как предмета лингвистики» и являющейся «подлинной сферой ж и з н и языка»: слово здесь совпадает с высказыванием и имеет автора, становится репликой в диалоге (*ППД*, 244-246); оно должно «воплотиться», чтобы стать тем словом, о котором трактует тема «Слово у Достоевского» (эта бахтинская тема *воплощенного слова* очевидно в себе включает христологическую тенденцию).

Металингвистические (в позднейшем определении) темы *ПТД* возникали на фоне работы таких филологов 20-х гг., как Л. П. Якубинский, автор статьи «О диалогической речи» (1923), и В. В. Виноградов с циклом его работ по стилистике прозаической речи, итогом которых стала непосредственно вслед за *ПТД* явившаяся книга «О художественной прозе» (1930). Статья Якубинского тяготела к расширению лингвистической проблематики на путях, указанных еще В. Гумбольдтом, изучения «речевой деятельности человека»; автор статьи констатирует, что современное языкознание не уделяет внимания «вопросу о целях речевого высказывания», и заявляет «необходимость какой-то “теории” по поводу диалога и монолога»<sup>113</sup>. Но за пределы конкретного понимания диалога как композиционной формы речи автор не выходит. Для идеи диалога в *ПТД* статья Якубинского, упомянутая в *МФЯ* (114) как вообще единственная работа по проблеме диалога «с лингвистической точки зрения», могла иметь стимулирующее, но не концептуальное значение; впослед-

вин, в *ПТД*, не называя работы Якубинского, М.М.Б. дал ей такую оценку: «Лингвистика знает, конечно, композиционную форму “диалогической речи” и изучает синтаксические и лексико-семантические особенности ее. Но она изучает их как чисто лингвистические явления, то есть в плане языка, и совершенно не может касаться специфики диалогических отношений между репликами. Поэтому при изучении “диалогической речи” лингвистика должна пользоваться результатами металингвистики» (*ПТД*, 244).

Итак, проводимое в *ПТД* различение «композиционных форм» и «типа слова» (с. 89), соответствующее общему различению композиционных и архитектурных форм в эстетике М.М.Б., имеет здесь прямое отношение к пониманию диалога. Он утверждается как тип слова и философский принцип, противопоставленный принципу «философского монолизма» (с. 60). Это принципиальное понимание диалога резко отличало автора *ПТД* и от В. В. Виноградова, бывшего, по наблюдениям Л. А. Гогтишвили (см.: *т. 5*, 556, 620), главным (и чаще скрытым) теоретическим оппонентом М.М.Б. на поле его философии языка на протяжении десятилетий (от 20-х до начала 60-х гг.). Идея универсального диалога как принципа, противостоящего принципу монолога в масштабах «всей идеологической культуры нового времени» (с. 59), была чужда автору книги «О художественной прозе», в «полулингвистических» (*МФЯ*, 114) исследованиях которого было принято чисто композиционное понимание диалога как частного случая прозаической речи, монологической (авторской) в принципе: «Художественная проза представляет собою монологическую речь, хотя и разрезанную диалогами» — формулирует исследователь виноградовской теории художественной речи А. П. Чудаков<sup>114</sup>. Об идее диалога он же говорит как о «яблоке раздора» между Виноградовым и Бахтиным<sup>115</sup>. Конкретно принципиальные разногласия высказались в *ПТД* в замечаниях по виноградовскому анализу «Двойника», в пределы которого «как раз и не вмещается самое главное и существенное» (с. 124) и в специально посвященных Виноградову выступлениях Волошинова — в рецензии на книгу «О художественной прозе»<sup>116</sup> и статье «О границах поэтики и лингвистики» с заключительным выводом о необходимости «самого точного и резкого разграничения лингвистических и поэтических явлений»<sup>117</sup> (ср. вывод в более ранней статье Волошинова: «Как не может быть лингвистической логики и лингвистической политики, так не может быть и лингвистической поэтики»<sup>118</sup>). Прямой полемикой на книгу «О художественной прозе» М.М.Б. откликнется в непосредственно последовавшей за *ПТД* в начале 30-х гг. большой работе *СВР* (*ВЛЭ*, 81). Со стороны Виноградова были два полемические упоминания *ПТД* в книге «О художественной прозе»: 1) в перечислении работ, характеризующих «науку о новой русской литературе, ... которая терминологически опиралась на лингвистику, а теоретически продолжает и до сих пор в одной своей части



жить лингвистической контрабандой» — в этом перечислении *ПТД* и *МФЯ* как книга В. Н. Волошинова идут в ряду с работами формалистов, Тынянова, Эйхенбаума и Шкловского<sup>119</sup> (это уличение в «лингвистической контрабанде» в работах историков и теоретиков литературы — ответ на подобную же характеристику в адрес близкой Виноградову лингвистической поэтики как разновидности «материальной эстетики»: «Сколько бы мы ни анализировали все свойства материала и все возможные комбинации этих свойств — мы никогда не сможем найти их эстетического значения, не привнося контрабандой иной точки зрения, уже не укладывающейся в рамки материального анализа»<sup>120</sup>); 2) в связи с характерно виноградовским, чисто композиционным определением монолога и диалога: «Монолог определяется отрицательно, как не-диалог, не “прерывистая” форма речи. Интересные, хотя и сбивчивые, играющие подменой разных значений слова “монологический”, суждения о монологах можно найти в книге М. М. Бахтина “Проблемы творчества Достоевского”»<sup>121</sup>. Также была неприемлющая реакция на бахтинскую теорию сказа в *ПТД* и на всю его «очень общую... “теорию слова”»<sup>122</sup>; она была высказана во введении к третьей главе готовившейся Виноградовым в конце 1929 г. в дополнение к книге «О художественной прозе» отдельной книге «О формах сказа в художественной прозе» (книга не вышла в свет, и предисловие с замечаниями по поводу бахтинской «очень общей», т. е. для Виноградова по преимуществу философской и недостаточно лингвистической, теории слова и сказа опубликовано лишь в 1980 г., уже посмертно для обоих оппонентов, А. П. Чудаковым<sup>123</sup>). Утверждение М. М. Б., что сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уже как следствие — на устную речь (с. 88), Виноградов называет здесь исторически и теоретически неверным. За замечанием этим стоит неприятие всей бахтинской теории «чужой речи» как фундаментального явления, меняющего в том качестве, как оно понято М. М. Б., всю картину литературной теории и философии языка; Виноградов, в соответствии со своими установками, склонен не видеть этой проблемы в ее теоретической принципиальности и подменить ее чисто композиционной «проблемой подставного рассказчика».

Поражающие переклички бахтинской теории диалога с немецкой диалогической философией 10-20-х гг. (М. Бубер, Ф. Розенцвейг, Ф. Эбнер), в последнее время привлекающие внимание бахтиологов<sup>124</sup>, представляют собой в большей мере, по-видимому, феномен одновременного независимого развития идей, и судить о воздействии западной философии этого направления на становление принципов *ПТД* пока затруднительно, хотя есть свидетельство о знакомстве с сочинениями Бубера в кругу М. М. Б. («М. Buber талантлив» — фраза из письма Л. В. Пумпянского М. И. Кагану от 23 марта 1923<sup>125</sup>), а также данные об известности книги Розенцвейга «Звезда искупления» в философских кругах Петербурга<sup>126</sup>.

Социологический пласт языка ПТД возникал в «двтероканонических» текстах второй половины десятилетия от имени Волошинова и Медведева. Этот пласт в наибольшей степени может быть characterized как то, что выше названо оболочками на сущностном ядре книги. Но и у этих оболочек есть укорененность в ядре. Кажется, можно ключ к бахтинской социологии этих лет искать в его показаниях на допросах в ленинградском ОГПУ. 28 декабря 1928 он свидетельствовал о двух рефератах о Максе Шелере, прочитанных им в домашнем кружке: «Первый реферат был об исповеди. Исповедь, по Шелеру, есть раскрытие себя перед другим, делающее социальным ("словом") то, что стремилось к своему асоциальному внесловесному пределу ("грех") и было изолированным, неизжитым, чужеродным телом во внутренней жизни человека»<sup>127</sup>. Если это изложение Шелера, то изложение в своих, бахтинских координатах<sup>128</sup>. *Грех* и *слово* — два предела такой социальной модели: асоциален (и внесловесен) грех, социально слово. Социальное же событие изживания греха через слово — исповедь. Эта тонкая социология духовного события (что в позднейшем автокомментарии будет названо «внутренней социальностью», в отличие от «внешней» и «вещной»: *т. 5*, 344, а в книге Макса Шелера «Сущность и формы симпатии», на которую М.М.Б. ссылается в ПТД, называется «метасоциологией») — что общего она имеет с грубым «внешним» социологизмом эпохи? Однако тень последнего, как мы уже видели, падает тоже на ПТД. Пример подобной же «внутренней» социологии в научной литературе эпохи — замечание в написанной в середине 20-х гг. «Психологии искусства» Л. С. Выготского: «Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное»<sup>129</sup>. Экзистенциальная социология слова в изложении Шелера Бахтиным помогает понять причину одновременного выхода на поверхность в его теории (в «двтероканонических» текстах) социологических категорий и его философии слова: первым обнаружением такого союза категорий того и другого ряда стала статья 1926 г. «Слово в жизни и слово в поэзии», два эти ряда терминов взаимодействуют и в ПТД. Изложение Шелера ближайше соприкасается с направлением книги, в которой герой Достоевского понят не как «образ», а как «слово», и социологические термины сопровождают и обслуживают эту концепцию героя-личности-слова. Социальное же (в таком понимании) событие *исповеди* есть основное событие этого мира и творческая задача, которая «стояла перед Достоевским с самого начала его творческого пути» (*т. 5*, 352) как та внутренняя форма, изнутри которой, перерастая ее, шел Достоевский к своему роману. Поэтому так важны и во многом центральны в ПТД монографические разборы не романов, а повестей Достоевского (в чем и

уличал автора В. Л. Комарович в упомянутом обзоре 1934 г.), в которых их внешняя (так сказать, композиционная) форма еще максимально сближена с внутренней (архитектонической) формой исповеди («Двойник», «Записки из подполья», «Кроткая»); они настолько центральны, что Комарович в том автора и упрекал, что он, не анализируя, собственно, романов Достоевского, лишь выявляет в них традицию старого жанра исповеди: «Наблюдения Бахтина над "Записками из подполья" и "Кроткой" во второй главе его книги доказывают лишь то, что Достоевский усвоил своему творчеству традиционные формы литературного жанра исповеди. Правда, у Достоевского эти формы переносятся на структуру его больших романов. Но в каком объеме они там использованы, какие новые и своеобразные функции на них там возложены — это также не получает объяснения у Бахтина»<sup>130</sup>.

Социологические термины сосредоточены в «Предисловии» к ПТД в виде своего рода пропуска в мир книги и охранной грамоты для него; но и все бахтинское своеобразие пользования этим языком эпохи сосредоточено здесь; давая повод советским рецензентам по выходе книги отнестись к этому социологическому камуфляжу с недоверием и подозрением («дань социологическому фининспектору»: см. ниже). Если здесь сказано о художественной структуре как об «искусственном кристалле», в котором преломились «лучи социальных оценок», то и сама социологическая фразеология преломлена у М.М.Б. в «кристалле» его философского мира. Термин «социальная оценка», фигурирующий здесь, на первой странице книги, — основное оригинальное понятие бахтинской социологии, им самим, по-видимому, образованное. Обоснование этого термина дано в ФМ, 162-174. Он служит термином философии общения М.М.Б.: «Оценка социальна, она организует общение» (ФМ, 171). Но в качестве такового она универсально обслуживает его теорию высказывания и его поэтику (как специфическую часть его теории высказывания). Понятие социальной оценки обозначает актуальное содержание и «ценностную атмосферу» живого акта высказывания в неповторимой конкретной ситуации. Социальные оценки, так понятые, пронизывают насквозь всякое высказывание, проникают, объединяют и организуют изнутри и все элементы поэтического произведения (как, в эстетике М.М.Б., специфического тоже высказывания) как его конструктивный фактор. С помощью «социальной оценки» автор ищет преодолеть тот разрыв между «узко-идеологическим» и «узко-формалистическим» подходами к творчеству Достоевского и к литературе вообще, о котором сказано в «Предисловии» и какой представлял реальный разрыв в литературоведении 20-х гг. Конечно, то положение предисловия, что «всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично», размежевывает автора прежде всего с формализмом, но ведь и с «внешним» социологизмом эпохи тоже. Понятие социальной оценки связано с ценностной направленностью художественной формы, о какой шла речь еще в статье

1924 г., в *ПТД* оно связано с установкой на исследование именно эстетического объекта творчества Достоевского и архитектурной формы его романа, направленной на такие ценности человеческого мира, как правда самосознания личности и ее глубинного общения с другой личностью. Эту ценностно-смысловую «пронизанность» всех элементов формы произведения и называет автор в книге 1929 г. его имманентной, внутренней социальностью. Однако и термин «социальная оценка» с его глубоким наполнением это лишь неорганический псевдоним применительно к общей идеологической ситуации в философском языке М.М.Б. В статье 1924 г., написанной для последнего тогда в России бесцензурного журнала, в том же году за это закрытого, эстетика словесного творчества автора еще обходилась без социологического облачения, выработанного в последующие годы в «дветероканонических» текстах, обойдется автор без него и в новой редакции книги о Достоевском спустя десятилетия: социологическая терминология в *ППД* более автору не нужна, и он здесь полностью избавляется от нее.

Интригующий момент в предисловии к *ПТД* — заявление об исторической точке зрения и историческом фоне, который «не вошел в книгу». Была ли уже тогда у автора историческая картина происхождения «типа» романа Достоевского, близкая той, какая явится через тридцать с лишним лет в *ППД* и от которой «чисто технические соображения» заставили здесь отвлечься? Во всяком случае в предисловии эта работа на будущее уже запрограммирована. Постулированному здесь тезису о необходимой «строгой взаимной обусловленности» синхронического и диахронического подходов будет отвечать констатация выполнения этого «методологического идеала» в *ППД*: «Нам кажется, что наш диахронический анализ подтверждает результаты синхронического. Точнее: результаты обоих анализов взаимно проверяют и подтверждают друг друга» (*ППД*, 240-241). Каким, однако, представлялся автору *ПТД* исторический фон, не вошедший в книгу, — судить об этом достаточно трудно. В лекции о Достоевском в записи Р. М. Миркиной исторические сопоставления отсутствуют. Первое подключение исторической точки зрения наблюдается в большой работе автора, непосредственно следовавшей за *ПТД*, — в *СВР*. Первая тетрадь с подготовительными материалами к этой работе (которая во вступлении названа автором книгой) датирована автором 1930 годом, т. е. он принялся за нее сразу по приезде в Кустанай после высылки из Ленинграда (март 1930). Что означает, что исторический взгляд на генеалогию романа Достоевского в *СВР* должен быть близок тому, какой не вошел в *ПТД*. Жанровый тип романа Достоевского определен здесь как роман испытания, а «исторические традиции, оставившие свой след» в его романе, фиксируются следующие: связь с европейским барочным романом испытания XVII века через английский готический роман, французский социально-авантюрный роман, Бальзака и немецкую романтику (Гофмана), а также непосредственная связь «с житийной литературой и христианской легендой на православной почве». «Этим и

определяется органическое соединение в его романе авантюры, исповеди, проблемности, жития, кризисов и перерождения, то есть весь тот комплекс, который характерен уже для римско-эллинистического романа «испытания» (следует ссыла на Апулея; см.: ВЛЭ, 203). В этой картине исторических традиций отсутствуют ключевые для будущей IV-й главы ППД категории сократического диалога, мениппеи и карнавала. О том, что исторический фон, незримо стоящий за ПТД, существенно отличался от исторического материала, открыто введенного в ППД, выразительнее всего говорит решительное отрицание в ПТД значения платоновского (сократического) диалога для диалога Достоевского. Как известно, эта оценка будет существенно пересмотрена в ППД.

Карнавалы аспекты античной культуры интересовали М.М.Б. еще в пору его пребывания в петербургском университете: в разговоре 19.12.1971 с составителем настоящего комментария он называл латинские комические персоны одной из своих студенческих тем: «Собрал большой материал, вернулся потом — в 30-е годы». Но мениппейно-карнавальная концепция традиций творчества Достоевского, видимо, лишь постепенно сложилась. Очевидно, она оформилась в результате занятий исторической поэтикой романа в 30-е гг., создания теории хронотопа и написания книги о Рабле (первого варианта 1940 г.) и статьи «Сатира» (1940). Похоже, что первым результатом (из сохранившихся работ) вторжения освоенного в этих трудах материала в исследование романа Достоевского был краткий набросок «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского», примерно датируемый началом 40-х гг. (т. 5, 42-44, 416-420).

Одной из радикальных операций при преобразовании ПТД в ППД в начале 60-х гг. была переориентация исследования с языка «социологической поэтики» 20-х гг. на язык исторической поэтики (характерные примеры правки рукою автора на рабочем экземпляре ПТД, хранящемся в АБ, — на с. 132 ПТД, соответственно с. 99 наст. издания: «Каждой социальной группе в каждую эпоху свойственно свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей» — ср. в ППД, 271: «Каждому направлению...» и т. д. по тексту; следующая фраза на той же странице: «Далеко не при всякой социальной ситуации...» — правится на: «исторической ситуации» — и т. п. во многих местах по тексту книги). Характер и самый тип книги в новой редакции тем самым существенно изменился. Возможно, и не одни «технические соображения» препятствовали введению исторической картины в ПТД; представляется, что отсутствие такой картины органично для книги 1929 г., и абстрактное выделение, как сказано в предисловии, «теоретической, синхронической проблемы» составляет тип этой книги в его чистоте, несмотря на то, что он отчасти является здесь в неорганических (социологических) терминологических оболочках.

Судя по документам архива издательства «Прибой» и Ленгиза (см. выше, с. 432), рукопись *ПТД*, очевидно, была представлена в издательство перед самым арестом автора (24 декабря 1928). Книга вышла в свет в начале июня 1929<sup>131</sup>, когда автор уже почти полгода как был под арестом и ждал суда и приговора, состоявшегося 22 июля: М.М.Б. получил 5 лет концлагеря (замененных позднее ссылкой)<sup>132</sup>. 10 июня 1929 г. «Литературная газета» под рубрикой «Вышли из печати» сообщала:

«М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. «Прибой», Л., 1929. Стр. 243. Тир. 2000. Ц. 2 р. 50 к.

Книга ставит и частично пытается разрешить некоторые теоретические проблемы творчества Достоевского. В I ч. «Полифонический роман Д-кого» — подчеркивается мысль о «множественности неслиянных голосов и сознаний», которая является основной особенностью романа Д-кого. Д-кий — «творец полифонического романа».

II ч. «Слово у Д-кого» представляет собой стилистический анализ романов и повестей Д-кого (слово героя, слово рассказа, диалога).

В предисловии автор исследования раскрывает свои методологические принципы: по его мнению, «всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками».

Если вспомнить сказанное в книге о понимании Достоевским «газетного листа как живого отражения противоречивой социальной современности» (с. 38), то любопытно отметить на той же странице газеты рецензию на только что вышедшую в том же «Прибое» книгу Юрия Тынянова «Архаисты и новаторы».

Книга М.М.Б. очень точно вышла в «год великого перелома», отразившийся и переломом в судьбе ее автора. В дни выхода книги он сидит под домашним арестом, отпущенный до суда по болезни из ДПЗ на Шпалерной; затем, с 17 июля по 29 декабря 1929 г. находится в ленинградских больницах им. Урицкого и им. Эрисмана, а в это время решается его участь (замена приговора, состоявшаяся 23 февраля 1930), и в те же месяцы его книга собирает первую критическую литературу в журналах и газетах. Знали ли рецензенты о положении автора? Во всяком случае интересно отметить, что это первое обсуждение книги в печати странным образом уложилось в сроки, когда решалось дело: с июля 1929, когда был вынесен приговор, до марта 1930, когда М.М.Б. уже отбывал в Кустанай, появилось 6 рецензий, 3 из которых (И. Гроссмана-Рощина, А. В. Луначарского и М. Старенкова) можно считать статьями.

Критическая кампания была открыта рецензией Н. Я. Берковского в «Звезде», № 7 (в отделе «Библиография», с. 187-189)<sup>133</sup>. Оценку книги рецензент начал сразу со второй ее части, определив ее вместе как

«философско-лингвистическую» и «социально-лингвистическую» и признав ее ценной. Видно, что рецензент оценил изложенную здесь теорию прозаического слова: «Отправляясь от наблюдений над бытовой речью, Бахтин берет материал речи литературной под интересную точку зрения». Социологический фасад *ПТД*, разумеется, — в центре внимания первых рецензентов. Берковский цитирует те же ударные положения из предисловия о внутренней, имманентной социологичности литературного произведения, фигурировавшие и в газетной аннотации, отмечает и опору автора книги на О. Кауса; эти два пункта станут дежурными у всех последовавших критиков. Лишь в последней трети краткой рецензии автор ее обращается к первой части книги и главному его «тезису», признавая его несостоятельным полностью:

«Всего же губительнее для книги Бахтина ее совершенно несостоятельные и в корне ошибочные основные утверждения об этой будто бы “полифоничности” романа Достоевского. По мнению Бахтина, в романах Достоевского отсутствует авторская режиссура, даны равноправные миры (“голоса”) личных сознаний, никак не сводимые к единому сознанию автора, каждый голос живет одиночно, в результате роман получается как многоголосие, “полифония”, никак не охватываемая единым авторским голосом.

В действительности роман Достоевского чрезвычайно объединен, и именно авторской мыслью, авторским смыслом; через показательное раскрытие фабулы автор судит “голоса” своих героев; к концу фабулы, на которой испытывается (“провоцируется”, по удачному выражению Бахтина) и мир героя и его мировоззрение, выносятся по первой инстанции авторский приговор».

Надо признать, что в этих двух абзацах первой рецензии уже суммированы будущие возражения на теорию полифонического романа, какие звучат до наших дней в ее адрес; так, «показательное раскрытие фабулы» как контраргумент рецензента 1929 г. будет повторено в суждении об основном бахтинском «заблуждении» 1994 г.: «Теперь, кажется, всем стало понятно, что с ю ж е т о с л о ж е н и е Достоевского и является той зоной авторских “преимуществ”, авторского, если угодно, назидания <...> Точка зрения автора реализуется ... через судьбу героя, часто — через его неизбежную самоказнь»<sup>134</sup>.

По ходу краткого текста рецензии одобрительное изложение ценных мыслей второй части книги перешло в осуждение ее главной мысли и в сокрушительный вывод, в свете которого и ценная часть оказалась лишь частностью:

«Неудачная идея “полифонизма” разбила все построение Бахтина. Сохраняются в книге одни лишь частные, социально-лингвистические тезисы».

Н. Я. Берковский в конце 20-х гг. — рапповский критик, активный автор журнала «На литературном посту», и эта его идейная принадлеж-

ность сказывается в рецензии; но сказывается и яркое отличие автора в его идейном окружении, обещавшее будущего Берковского; приходится признать его рецензию невнимательной и небрежной — но интеллектуально, конечно, она разительно отличалась от вступившего за нею тупого хора из настоящего напостовства<sup>135</sup>.

Арк. Глаголев в «Учительской газете» от 8 августа одобряет «новую книгу о Ф. Достоевском» за социологизм и за Кауса, которого называет единственным исследователем Достоевского на Западе, близким к марксизму. Анализ Достоевского в ПТД «вполне соответствуют и могут быть объяснены марксистской интерпретацией социальной сущности героев Достоевского как представителей межеумочной деклассированной городской мелкобуржуазной интеллигенции». Рецензент охотно выписывает из книги наиболее близкий к социологическому шаблону эпохи тезис (см. о нем в наст. комментарии выше) о «выражении социальной дезориентации разночинной интеллигенции» и вообще одобряет книгу так, как будто речь идет о произведении В. Ф. Переверзева (на которого тут же и ссылается как на социологический авторитет, которому не противоречат «основные выводы» Бахтина). Словом, речь идет как будто о другой какой-то книге, к реальному же содержанию ПТД рецензент приближается, лишь когда уличает автора в «разрыве “формы” и “содержания”», а именно в том, что «Бахтин допускает, ... что, несмотря на чуждость и неприемлемость для нашей современности “идеологического наполнения” “художественного мира” Достоевского, “построение” этого мира (т. е. форма творчества Достоевского) “все же остается” для нас “не только как документ, но и как образец”». Рецензент прикасается к актуальному ядру книги, обнаружив эту «грубую ошибку», и заключает: «Художественные особенности Достоевского порождены социальными особенностями его класса, психология которого глубоко отличается от пролетарской; стиль Достоевского не может поэтому служить “образцом” для нашей современной художественной литературы».

Оснадив свой текст языком эпохи, автор ПТД отдал себя в руки руководящей критики, которой несколько позже будет присвоено имя вульгарной социологии. Основной монструозный подход вполне определился в рецензии «Учительской газеты», но здесь еще не достигнута определенность в оценке объекта, и его социологические оболочки приветствуются, принятые за чистую монету. В следующем выступлении И. Гроссмана-Рощина в центральном рапповском органе они уже разоблачаются<sup>136</sup>. Рецензент-напостовец улавливает все бахтинское своеобразие аранжировки социологических терминов: «Формулировка странная, скользкая, двусмысленная!» Это — о формуле имманентной социологичности, принятой двумя первыми рецензентами. И о главном понятии бахтинской социологии — «социальная оценка»: «Но ведь под такой формулировкой подпишется любой идеалист, позитивист, сторонник “валорной” (оценочной) точки зрения! Марксистским принципом объективного познания



здесь и не пахнет. А когда автор подозрительно-пышно, подозрительно-красноречиво говорит об искусственном кристалле, “границ которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок”, то наличность мещанской телеологии несомненна!» Помянут и неперемный Каус, но и его социология признается недостаточной и неудовлетворительной. Наконец, вердикт: «социологизм» Бахтина — идеологический камуфляж, «дань социологическому фининспектору»: «Вы ждете от автора, что он покажет вам, как к социальной формацией предопределена конструкция романа... Ничего подобного! Автор, уплатив дань социологическому фининспектору, мчится на крыльях “многоплановой” конструкции. А что касается социально-классовой базы — поминай как звали! <...> И зачем только автор говорил о капитализме, об объективизме, о борьбе станов? Ни к чему все это! Но видите ли, в этом безумии есть свой разум. Время такое: время трудное, время жесткое, время требовательное и подозрительное. А ну-ка попробуйте упрекнуть Бахтина в том, что он игнорирует социально-классовый момент! Бахтин ответит вам сокрушающе: позвольте, а разве я на странице такой-то и такой-то не говорил о капитализме, не говорил о том, что структура романа определена социальным бытием. А потом? — Потом уж можно спокойно заявить, что герой не предопределен и не ограничен социальной средой. И волки марксизма сыты, и овцы идеализма целы. А на самом деле волки воем воют, а овцы — те действительно откормлены великолепно <...> Мы убеждены, что увлекательно и интересно написанная книга Бахтина очень даже способна соблазнить “малых сих”, ибо автор великолепно прошел школу классовой маскировки своих, по существу, идеалистических позиций!»

Точными движениями снимаются камуфляжные оболочки, и рецензент добирается до «ядра», находя его в четвертой главе, в словах о «человечности» авантюрного героя, о «вечном и себе равном человеке» и его «вечной человеческой природе» (с. 76). «Наконец-то Бахтин раскрыл карты! <...> Так вот что означает тезис автора, что Достоевский берет героев вне временного протяжения! Карты раскрыты! Речь идет о выдвигании вечной человеческой природы, которая стоит над отношениями “помещика и крестьянина, собственника и пролетария”. Вот тебе и знаменитые кристаллы, чудесно отполированные грани, в которых что-то отражается! А на самом деле ловко замаскированный поход против материалистического понимания художества».

Напоследок тоже возникает имя Переверзева, но иначе, чем у рецензента «Учительской газеты»: почему в обозрении достоевсковедческой литературы у автора обойден Переверзев? «Казалось бы, ему, желающему утвердить единство художественной и социальной базы, работа Переверзева, хотя бы как материал, необходима как хлеб насущный! А Бахтин молчит, точно воды в рот набрал. Не одобряет и не порицает. Это — п р и е м . Незачем Бахтину специально полемизировать с Переверзевым. М. Н. Бахтин молча, но упорно атакует под дымной завесой “гра-

ней" и "кристаллов" позиции диалектико-материалистического понимания искусства. Атакуют безуспешно, но это уж не вина его, а беда». «Но ведь идеалисты тоже кое-чему научились. Они понимают, что в прямой борьбе им не победить».

Налитпостовской статьей был вполне установлен основной тон этого первого (и последнего вплоть до начала 60-х гг.) обсуждения книги в советской печати. Но известная полифония была создана голосом А. В. Луначарского, выступившего с *большой* статьей «О "многоголосности" Достоевского (По поводу книги М. М. Бахтина "Проблемы творчества Достоевского")» в «Новом мире», 1929, № 10, с. 195-209. Луначарский, находящийся при конце своей политической карьеры (устранен со своего классического поста Наркомпроса в этом году) и на исходе жизни, оценивает книгу с позиций либеральной марксистской социологии и принимает ее как событие, о чем говорит сам факт такой большой и, надо сказать, увлеченной статьи такого деятеля по поводу книги. Откровенное отношение к ней Луначарского выражено его рукописной ремаркой на полях его личного экземпляра книги (РГАЛИ); на с. 214 ПТД под последними строками третьей главы второй части о том, что историческая проблема возникновения стиля Достоевского и его напряженного слова «выходит за пределы нашей задачи» (с. 155), читатель Луначарский пишет: «Но чувствуется, что наметка у автора есть. А проблемы поставлены интересно, и работа над ними может далеко повести. Исполать!»<sup>137</sup> Опять же: знал ли он, когда это писал, что сейчас решается для автора? Знал, скорее всего, и благословлял автора на работу, которая «может далеко повести», притом повести как раз в ту сторону исторического обоснования теоретического «тезиса» книги, в какую и будет развернута десятилетия спустя вторая ее редакция.

Так откровенно высказываться в публичной статье отставной (только что) советский вельможа не мог; и главный тезис книги он принимает с большой оговоркой и со своим, радикально иным, объяснением — но принимает; и впоследствии, отвечая на статью Луначарского в ППД, М.М.Б. имел основание утверждать, что Луначарский «в основном разделяет выставленный нами тезис о полифоническом романе Достоевского» (ППД, 45). Собственно, он подряд сочувственно излагает главные положения книги: о сочетании подхода «почти исключительно со стороны формы» с «некоторыми экскурсиями» в область социологии (разумеется, отмечается здесь и Каус — *единственное* имя из стольких рассмотренных в первой главе ПТД, упомянутое во *всех* советских рецензиях, — и то, что Бахтин «очень хорошо поясняет» его), о том, что «голоса» романов это «точки зрения на мир», «активные идеи», «а не просто теории», что «романы Достоевского суть великолепно обставленные диалоги»; заметил критик и то, что «Бахтин как будто бы допускает какое-то высшего порядка художественное единство в романах Достоевского, но в чем оно заключается, ... — понять несколько трудно». Заметил и, конечно,

«почуял» (вспомним его рукописную запись: «Но чувствуется...»), как «может далеко повести» выяснение этого недоговоренного в книге (несомненно, сознательно, что, вероятно, тоже «почуял» критик) постулата. И противопоставил ему свое объяснение главного наблюдения автора книги, но само наблюдение, при всех коррективах, принял: «Но почему же, однако, надо признать, что есть значительная доля правды в утверждении Бахтина...?» Объяснение Луначарского — социально-психологическая расщепленность сознания Достоевского, «рядом с расщепленностью молодого русского капиталистического общества...», породившая полифонию неслиянных голосов. В ППД потом М.М.Б. назовет этот «историко-генетический анализ» «безусловно, глубоким», но, излагая его, являет один из примеров своей «речевой тактичности»: «Бахтин как бы переходит на язык, понятный Луначарскому и его последователям, не то чтобы пародируя его, но показывая позицию Луначарского адекватно тексту его рецензии»<sup>138</sup>. А затем отклоняя эту позицию простым ответом, что взятые в качестве объяснения Луначарским противоречия русского капитализма и расщепленность писательской личности Достоевского «являются чем-то отрицательным и исторически преходящим», чего нельзя сказать о созданном Достоевским романе, наоборот. И на заключение статьи Луначарского: «Достоевский ни у нас, ни на Западе еще не умер потому, что не умер капитализм и тем менее умерли его пережитки» — отвечает просто: «Открытие полифонического романа, сделанное Достоевским, переживает капитализм». Тем самым косвенно он во второй редакции книги снимает свою тактическую опору на Кауса, хотя подтверждает тут же, что исторические условия эпохи Достоевского «оказались оптимальными условиями» для возникновения его романа. Но — приходится соблюдать баланс поэтики и социологии и в начале 60-х гг.: «Поэтику нельзя, конечно, отрывать от социально-исторических анализов, но ее нельзя и растворять в них» (ППД, 48-50).

Другая линия возражений Луначарскому в ППД относится к именам Шекспира и Бальзака, выдвинутым критиком в качестве создателей художественной полифонии до Достоевского. М.М.Б. согласен считать их принадлежащими к той же линии европейской литературы, завершителем которой стал Достоевский, но только его признает «создателем подлинной полифонии» (ППД, 46-47).

Либеральный марксист Луначарский, не утративший артистического взгляда на русских писателей, всего через месяц после статьи во вступительном слове на вечере, посвященном Достоевскому, вынужден взять жесткий тон: «Но вреден ли Достоевский? В некоторых случаях очень вреден, но это не значит, чтобы я считал, что следует запретить его в библиотеке или на сцене <...> Но что здесь нужна осторожность, что Достоевский должен даваться всегда с определенной комментирующей критикой, что к нему нужно относиться как к сильно действующему веществу, которое так просто каждому в руки не должно быть вручаемо,

особенно подрастающим поколениям, что Достоевский должен даваться в рамках, и чрезвычайно твердых рамках, действительно объективной, но в то же время выдержанной революционной критики, — это не подлежит никакому сомнению»<sup>139</sup>. В качестве представителя такой критики назван Переверзев — и тут же взят под осторожную защиту (над ним собираются тоже уже идеологические тучи), — но Бахтин в таком контексте упомянут быть уже не может. Статья о нем и выступление на вечере являют расщепленное сознание самого Луначарского. 1929 г. — поворотный не только для автора книги *ПТД*, но и для ее героя: ситуация с Достоевским в советской критике ужесточается. Книга очень точно явилась к этому повороту.

Весьма любопытно, что в лекциях в записи Р. М. Миркиной М. М. Б. в одном месте упомянул Луначарского и словно предугадал его будущую роль в судьбе своей книги (данная лекция относится, скорее всего, к 1926 г.): «От современных марксистов он <Луначарский> далек, и правительство вполне право, что недоверчиво к нему относится» (с. 294).

По воспоминанию автора, статья Луначарского помогла при решении его личной участи (пересмотр приговора). Но определить направление обсуждения книги она не могла. Определял его Гроссман-Рошин. Последним выступлением 1929 г. была рецензия без подписи в «Октябре», № 11, с. 195-197. В ней тот же мотив: идеализм под маской социологии. Тот же Каус и та же «вечная человеческая природа» авантюрного героя и сквозь него — героя Достоевского: для рецензентов стало дежурной мишенью это место в четвертой главе. «Следующая цитата не оставляет ни тени сомнения в идеалистической ушибленности Бахтина» — и рецензент цитирует это место. И вывод: «В Западной Европе не проходит увлечение Достоевским. Это понятно. Дезорганизованное бытие промежуточных классов объясняет примесь восхищения Достоевским. У нас идет преодоление достоевщины не путем абстрактного и огульного отрицания и порицания, а путем научного уяснения корней и направленности творчества Достоевского. Книга М. Бахтина есть шаг назад — автор нас явно тащит в болото идеализма. Об отдельных положительных замечаниях Бахтина мы поговорим особо». Последняя фраза, разумеется, — риторическая фигура.

Наконец, заголовок совсем уже последнего выступления в критической кампании дает окончательную приговорную формулу: вторая столь объемная (после Луначарского) статья М. Старенкова «Многоголосый идеализм» («Литература и марксизм», 1930, № 3, с. 92-105). Одновременно с этой статьей М. М. Б. отбывает в ссылку, и советская критика больше не занимается его книгой. Как в статье, подводящей итог, в «Многоголосом идеализме» обобщены все пороки книги, подряд по главам. «Убеждение автора, что художественное произведение “имманентно социологично”, по своей природе противоречиво. Если произведение имманентно, то оно не может быть социально обусловленным; если оно

социологично, то оно не может быть внутренне предопределенным, имманентным. Такое совмещение двух “разнонаправленных” сознаний характеризует благонамеренных эклектиков, которые, нарядившись в костюм социолога, проповедуют идеализм». Так терпит поражение сложная бахтинская «внутренняя социальность» — и в качестве методологии, и в качестве камуфляжа; над ней исторически торжествует простая социология «внешняя» («вульгарная», какой она будет объявлена несколько позже). Автор ПТД разоблачается как «имманент» и формалист более изощренный и ядовитый, чем присяжные «узкие» формалисты («узкоформалистический подход», с которым в первых своих строках полемизирует книга); этот бахтинский «формализм» рецензент не без меткости называет «широким»: «Однако М. Бахтин, <...> отталкиваясь от “узкого формалистического подхода”, вышел на широкую дорогу формализма». Относительно главной идеи полифонического романа рецензент считает достаточным (саморазоблачительным) процитировать место, в котором мир Достоевского уподобляется церкви (с. 35). О герое как «чистой функции» самосознания, поглощающего действительность героя: «М. Бахтин стремится выбросить действительность из героев Достоевского, он ее сводит к сознанию вне действительности, к “замыслу” автора и тем самым пытается утвердить сознание как критерий творчества Достоевского. Но объяснять самосознание героев замыслом писателя, свободой его творческой воли, это значит объяснять сознание сознанием, т. е. не идти дальше тавтологии. Глашатай имманентного мышления не может себе представить реального бытия как основания для мышления. Он окончательно изгнал все генетические и определяющие моменты в изображении героя <...> Но аргументы “чистой” функции, как художественной доминанты, вне социальной действительности, вне каузальности и генезиса — это знакомые имманентные аргументы формалистов». Идут ссылки на Фейербаха и Плеханова (как пока еще основного марксистского авторитета в эстетике). «В трактовке идеи художественного произведения Бахтин также последовательно проводит идеалистическую точку зрения. Исследователь и здесь отвлекается от “содержательной стороны вводимых Достоевским идей” и занимается “лишь их художественной функцией”». Понятие «формообразующей идеологии» обличается на тех же основаниях, что и «имманентная социальность». В четвертой главе — тот же самый «вечный человек» и пренебрежение сюжетом как материальным стержнем произведения: «Имманенту достаточно сближения сюжета Достоевского с “вечной человеческой природой” сюжета авантюрного романа, чтобы отвергнуть конкретные социально-типические черты произведения, но авантюрный роман не есть внесоциальный, общечеловеческий жанр, он в своих исторических истоках является порождением буржуазного стиля». Теория слова: «Слово для Бахтина является таким же “самовитым”, каким оно некогда было провозглашено футуристами и формалистами». Подозрительная тенденция к развеществлению слова — «механическое противопоставление “слова-среды” “слову-

вещи". Следовать имманентному взгляду на слово и, прячась за среду, отрицать вещь как прабабушку слова — это значит провозглашать евангельские истины: "вначале бе слово..."» И эта тенденция чутко уловлена, как и все прочие идеологически порочные пункты книги, от которой веет «моцартианским» духом, тогда как в «марксистской литературной науке» «время беспечных Моцартов отошло, и ее будущее за Сальери». Вывод: «С и с т е м а Бахтина характеризуется идеалистическим плюрализмом. Не было бы нужды подробно останавливаться на этой книге, если бы она не была ярко выраженным образцом идеологической мимикрии в литературной науке <...> Идеализм Бахтина одобрен социологической терминологией, и в этом благонамеренная окраска книги. Идеализм ползет в литературоведение под покровом социологии, скрыто борется с марксизмом. Марксистское литературоведение должно открыть огонь по замаскированным позициям идеализма и победить его оруженосцев».

Вероятно, спасение автора *ПТД* было в том, что с появлением такой статьи он исчез со столичного горизонта и ушел на три десятилетия в тень — провинциальную и научную. Итак, появление книги вызвало отклик только в официальной советской печати, продемонстрировавшей на примере *ПТД* свой спектр от либерального (Берковский и Луначарский) до воинствующего ортодоксального крыла. Научных откликов от серьезного литературоведения почти в отечественной печати не было, за двумя интересными исключениями. Одно из них — два беглых полемических, но с признанием, упоминания в книге В. В. Виноградова «О художественной прозе», 1930 (см. выше); предполагавшаяся для печати более развернутая полемика Виноградова с теорией слова и сказа М. М. Б. осталась в рукописи (см. также выше). Другое — две также ссылки в цикле статей Л. В. Пумпянского при томах «Сочинений» И. С. Тургенева, из которых первая была актуальной ремаркой к тому самому спору о природе сказа как художественно-стилистического явления, какой завязал М. М. Б. в *ПТД* и какой собирался далее развернуть (но не сумел тогда) Виноградов: «В понимании сказа как ч у ж о й речи прежде всего (а уж во-вторых речи устной) мы расходимся с формалистами и примыкаем к М. М. Бахтину: <следует цитата> (см. его исследование "Проблемы творчества Достоевского", 1929, стр. 115)»<sup>140</sup>. Пумпянский включался тем самым в неразвернувшийся спор и «примыкал» к М. М. Б. в общем их противостоянии «формалистам» (к которым в этом случае, со своей стороны, «примыкал» Виноградов); тем самым частная ссылка приобретала методологически-стратегическое значение. Поводом же для ссылки послужили замечания о характере тургеневского рассказчика в *ПТД*, которые Пумпянский считает «совершенно правильными», характеризуя на этом фоне тургеневской литературной манеры как характерное исключение его «единственное чисто-сказовое произведение» — рассказ «Собака»<sup>141</sup>.

Еще более принципиальна вторая ссылка Пумпянского на ПТД — в связи с тургеневской «Новью»: «На каждом шагу видишь, как чужд Тургеневу материал, вводимый им в «Новь» <...> Метод привлечения со стороны общественно-бытового материала и включения его (хотя бы очень умелого) в идеологический роман не приводит все равно к созданию общественного романа и только запутывает развитие главной темы. Не пристройки нужны были к старому зданию, нужно было новое здание <...> Нужен был роман о противоречиях самой тактики хождения в народ, подобно тому как Достоевский написал роман о противоречиях самой тактики заговора, — но для этого нужны были «полифонические» методы Достоевского <следует ссылка: “М. М. Бахтин. Достоевский, 1929”>. Роман о тактике не есть роман о герое, хотя бы усложненный»<sup>142</sup>. Здесь Пумпянский не только лишь «примыкает» к теории полифонического романа, но «смыкает» ее со своей теорией русского романа, развитой им в статьях о Тургеневе (подключая сюда и третью теорию — идеологического романа Б. М. Энгельгардта). В своей же теории он отличает «роман лица» или «роман о герое» Тургенева от «романа поступка» Достоевского: «Той квалифицированности (повышенности) поступка, которая составляет... главную черту поэзии Достоевского, у Тургенева-романиста нет. Зато можно положительно говорить о совершенно особом, квалифицированном, характере его героев»<sup>143</sup> (отражение бахтинской философии поступка, излагавшейся Пумпянскому и М. В. Юдиной на берегу «озера нравственной реальности» под Невелем<sup>144</sup>, очень здесь вероятно). «Роман поступка» в этом истолковании требует преодоления моногеройного принципа тургеневского романа и «полифонических» методов Достоевского (ср. замечания Н. С. Трубецкого в его лекциях о Достоевском тридцатых годов, отмеченных влиянием теории полифонического романа, о преодолении Достоевским типа романа с центральным героем — см. ниже). Ставя рядом «Новь» и «Бесы», Пумпянский показывает, как тип тургеневского романа препятствовал художественному раскрытию сущности русского политического процесса: «Да, “Бесы” написаны врагом; враг этот думал, что революционный заговор, нечаевщина, исчерпывает понятие революции. Но критика заговора проведена Достоевским так убедительно и глубоко, что мы целиком можем принять ее и ею иллюстрировать наше отношение ко всем видам бланкизма. “Новь” написана полу-другом, своего рода снисходительным попутчиком, но тем не менее для понимания революционного движения 60-х гг. она дает гораздо меньше, чем “Бесы”. Нужна была не персональная трагедия “романтика реализма” Нежданова, а диалектическая трагедия самого метода хождения в народ, — но Тургенев был связан им же самым когда-то созданным типом романа о герое, и роман о методе ему не удался»<sup>145</sup>.

Отсылки Пумпянского были теоретической поддержкой книги изнутри, из их общего с автором философского круга, виноградовские отсылки

— реакцией извне, со стороны существенно иной по своим установкам научной школы. Отклики тот и другой имели характер беглых, хотя и принципиальных, отсылок, принципиальных, но беглых. Литературоведческого анализа книги по существу ни с какой стороны не последовало. Из замечаний по существу отдельно надо отметить ту в высшей степени неофициальную полемику, что прозвучала на устном обсуждении *ПТД* в кружке «друзей книги» из заключенных на Беломорканале (!), где «зэк В. С. Раздольский делал доклад», а А. Ф. Лосев высказался: «Разве можно говорить и писать о Достоевском, исключив Христа!»<sup>146</sup> (см. ниже примечание 46\*).

Литературоведческое рассмотрение книги по существу со стороны литературоведения внутри страны имело место единственный раз, но в заграничном издании на другом языке — по-немецки в уже не раз упоминавшемся обзоре В. Л. Комаровича в знаменитом журнале Макса Фасмера «*Zeitschrift für slavische Philologie*» (в конце печатного текста статья помечена Ленинградом)<sup>147</sup>. Работа Комаровича охватывает достоевсковедение 1925-1930 гг., продолжая, таким образом, его упоминавшуюся также книгу «Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения», 1925; но продолжение это в 1934 г. уже, видимо, могло быть опубликовано лишь за границей. Рассмотрение *ПТД* венчает третий раздел обзора — «Поэтика», открытый констатацией выдвижения поэтики Достоевского, еще недавно пренебрегавшейся в литературе о писателе, «почти на первое место»<sup>148</sup>. До *ПТД* в разделе кратко рассмотрен тот самый ряд работ, что послужил для обоснования «тезиса» книги в первой ее главе и автору *ПТД*, — работы Л. П. Гроссмана, В. В. Виноградова, Б. М. Энгельгардта и С. А. Аскольдова (упомянута анонимно и собственная статья Комаровича во втором долининском сборнике), а также статья П. С. Попова в московском сборнике ГАХН 1928 г. Обозревается, однако, этот материал с иной точки зрения, чем в 1-й главе *ПТД*, поскольку именно «тезис» этой книги Комаровичем не принимается. *ПТД* уделено в разделе «Поэтика» основное внимание (7 страниц журнального плотного текста, тогда как нейтрально-благожелательное изложение каждой из прочих работ занимает 1-1,5 стр.) — но внимание весьма критическое. При этом обозреватель связывает в своем рассмотрении книгу М. М. Б. со статьей Попова, находя в двух этих работах две «диаметрально противоположные», но равно ошибочные, и даже «несостоятельные» теоретические конструкции, обе упрекаемые Комаровичем в неисторизме, в том, что они «оставляют без внимания историческую перспективу созданного Достоевским литературного жанра». Обозреватель, впрочем, обращает внимание на заявление автора *ПТД* в предисловии об учете им исторической точки зрения и отмечает, что отвлечение от нее в работе «не возводится автором в принцип», — но в построении книги он не находит такого учета. Комарович судит книгу как историк литературы и вменяет ей отрыв от конкретного материала. Это



главный пункт его критики — *материал*: на каком материале основаны утверждения книги, тезис ее? Критик обнаруживает, что ведущие положения первой части книги о самосознании как доминанте героев Достоевского и о функции у него идеи опираются на анализы не пяти романов, а ранних повестей, а также «Кроткой», и лишь во второй части книги появляется материал романов. Из этого факта следует заключение, что «применимость общих положений Бахтина существенно ограничена непосредственным материалом его книги»; в этих ограниченных пределах обозреватель признает в наблюдениях автора «много ценного» и находит верными наблюдения над «Бедными людьми», «Записками из подполья» и «Кроткой» — но лишь как отдельные частные наблюдения (ср. вывод рецензии Н. Я. Берковского). «Но спрашивается, какое все это имеет отношение к “структуре романа”, поскольку ведь ни одно из названных произведений не принадлежит к романам Достоевского». Вслед за В. В. Виноградовым<sup>149</sup> Комарович придает особое значение той отсылке к «Последнему дню приговоренного» В. Гюго как структурному прототипу и жанровой форме, что содержится в авторском предисловии к «Кроткой», и сквозь этот пример — воздействию на поименованные произведения Достоевского «западноевропейской традиции исповеди», а на структуру «Бедных людей» — европейского эпистолярного романа. Та и другая традиция, по Комаровичу, действует главным образом в произведениях Достоевского меньшей формы, свойства которых автором книги распространяются («приписываются») на главные романы, остающиеся в ПТД не исследованными. Заключение Комаровича цитировалось выше: наблюдения автора ПТД доказывают лишь то, что Достоевский усвоил своему творчеству традиционные жанровые формы исповеди, которые автор книги затем переносит на структуру больших романов, но при этом не выясняет ни объема присутствия этих традиций, ни новых их функций там.

Если оценивать критику Комаровича в терминах эстетики М.М.Б., то можно было бы, вероятно, ответить за автора ПТД, что критик достаточно не различает «материального произведения» от «эстетического объекта», который именно и является предметом внимания в книге (см. выше); ранние же произведения Достоевского важны как та лаборатория, где формируются «архитектонические формы» его творчества, раскрывающиеся затем в романах: монографический анализ раннего «Двойника», например, наиболее в книге развернутый, дает ключ к «диалогическому разложению сознания Ивана» и его диалогам с чортом и с Алешей: «процесс более глубокий и идеологически усложненный, чем у Голядкина, но по своей структуре вполне ему аналогичный» (с. 121); но столь же монографического анализа «Братьев Карамазовых» в книге, действительно, нет. Теоретически опорное место, принадлежащее здесь ранним и малым произведениям Достоевского (не романам), — оригинальный исследовательский прием М.М.Б., не оцененный Комаровичем. Об исповеди как внутренней («архитектонической») форме творчества Достоев-

ского, переработанной в структуре его романа, см. также выше, в связи с изложением М.М.Б. идеи М. Шелера об исповеди (другая внутренняя форма, но уже не та, как исповедь, из которой исходил роман Достоевского, а к которой он тяготел, — житие). Вероятно, обзор Комаровича побудил М.М.Б. при подготовке второй редакции книги в 1961 г. остановиться в подготовительных материалах на роли исповеди у Достоевского и формулировать: «И с п о в е д ь вовсе не является ф о р м о й или последним целым его творчества... — исповедь является п р е д м е - т о м его художественного видения и изображения <...> После “чужих” исповедей Достоевского старый жанр исповеди стал, в сущности, невозможным» (т. 5, 344, 346); и в то же время: «Исповедь как высшая форма свободного самораскрытия человека изнутри (а не извне — завершающая) стояла перед Достоевским с самого начала его творческого пути» (т. 5, 352). Возможно, фраза в материалах 1961 г., намечающих программу новой книги: «Полемика с Комаровичем» (т. 5, 364) — имела в виду не только статью в сборнике Долинина 1924 г., полемика с которой уже содержалась в ПТД, но и прежде всего его обзор по-немецки 1934 г.; об этом косвенно также свидетельствует в тех же материалах и план полемики со статьей Попова, с которой сблизил ПТД в обзоре Комарович на том основании, что обе работы поразному, но обе ищут абстрактный «ключ» к Достоевскому, пренебрегая «историческим изучением». Вероятно, также М.М.Б. мог бы ответить своему критику, ориентирующему, как историк литературы, Достоевского в близких традициях (повесть Гюго, эпистолярный роман), своим позднее сформулированным тезисом о «далеких контекстах»: «Сближение с далеким без указания посредствующих звеньев», «Углубление путем расширения далекого контекста» (ЭСТ, 360, 362); историческая ретроспектива, которой хотел от него Комарович, но в плане далеких контекстов, будет реализована в ППД (скорее всего, и она бы вызвала критику у обозревателя 1934 г.).

Другие пункты несогласия Комаровича формируют тот состав возражений на теорию полифонического романа, какой постепенно сложился (в основном уже позднее, как реакция на ППД) в известную парадигму. Это несогласие с тезисом о вне- и надсюжетном характере единства мира Достоевского и об отсутствии у сюжета «каких бы то ни было завершающих функций» (с. 76), а также об отсутствии «окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова» (с. 154). Для Комаровича, напротив, идейные коллизии Достоевского получают окончательное и завершённое разрешение в сфере сюжета, «в сфере художественно-объективных событий — катастроф» (ср. «показательное раскрытие фабулы» ранее у Берковского). Акцентируя, по следам статьи Вяч. Иванова, мотив трагической катастрофы («Роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что все его развитие спешит к трагической катастрофе»<sup>150</sup>), Комарович понимает ее как завершающий и разрешаю-

щий момент, содержащий подведение смыслового итога: «катастрофа это вовсе не "взаимодействие сознаний", но результат этого взаимодействия и в этом смысле завершающее заключение или предугадание конечного вывода автора» (пер. комментатора). И на этот критический пункт Комаровича будет в 1961 г. отвечать М.М.Б.: «Проблема катастрофы. Катастрофа не есть завершение. Это — кульминация в столкновении и борьбе точек зрения (равноправных сознаний с их мирами). Катастрофа не дает им разрешения, а, напротив, раскрывает их неразрешимость в земных условиях, она сметает их все, не разрешив. Катастрофа противоположна триумфу и апофеозу. По существу, она лишена и элементов катарсиса» (т. 5, 357).

В заключение Комарович называет книгу Бахтина симптоматичной еще и в том отношении, что автор ее не вступает в область идеологии Достоевского и делает это «принципиально»; конечно, имеется в виду та самая декларация, открывающая главу об идее, об отвлечении от «содержательной стороны вводимых Достоевским идей», которая вызвала у советской критики обвинение в идеализме. Комарович находит ее симптоматичной, потому что видит в ней отражение общей тенденции: «Эта проблема <идеологии Достоевского> мало популярна сейчас в Советском союзе, и о мировоззрении Достоевского можно встретить в последнее время лишь краткие замечания». Декларация, таким образом, понята не как методологическая позиция, продуктивная в том отношении, что снятие традиционной темы «идеологии Достоевского» позволило расчистить подход к залегающей глубже и определяющей самую «конструкцию» романа Достоевского «формообразующей идеологии» (понятие, на которое сделала стойку советская критика), а просто как объяснимое условиями времени воздержание от рискованной темы, о которой стало невозможно говорить по существу. Этот момент вынужденного воздержания от прямой постановки философских тем, впрочем, тоже присутствовал при создании *ПТД* (чем, очевидно, книга и отличалась от раннего прототекста 1922 г.), о чем говорил автор в беседе с составителем настоящего комментария 9.06.1970: «— Ну что вы, разве так бы я мог ее написать? Я ведь там оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах. — О каких, М.М., главных вопросах? — Философских, о том, чем мучился Достоевский всю жизнь, — существованием Божиим. Мне ведь там приходилось все время вилять — туда и обратно. Приходилось за руку себя держать»<sup>151</sup>.

Итоги первого обсуждения книги в отечестве оказались неутешительны: она не только подверглась проработке в советской критике, но и не получила в печати настоящего признания и, можно это сказать, понимания со стороны серьезного литературоведения в лице одного из лучших ученых. Книга очень точно явилась в 1929 г. и была задвинута ходом истории; она не стала событием, каким станет издание 1963 г., время шло мимо нее. Иначе в то же время она была прочитана в кругах русской

зарубежной филологии. Однако и в отечестве книга имела скрытую от глаз неофициальную судьбу, отразившуюся только в устных воспоминаниях современников и частной их переписке; так, ценнейшее свидетельство содержит письмо Г. А. Гуковского Д. Е. Максимова, открытое в архиве последнего петербургским исследователем научного наследия и биографии Гуковского Д. В. Устиновым, любезно сообщившим фрагмент письма, относящийся к М.М.Б. 1 августа 1943 Гуковский писал Максиму в Иваново из Саратова (где они оказались в эвакуации в годы войны), очевидно, в ответ на вопрос Максимова: «Ну конечно, я очень хорошо знаю книгу Бахтина о Достоевском и считаю ее одним из самых блестящих явлений нашей науки за последние десятилетия. Тут дело идет не о согласии с его положениями, а о типе научного мышления, о глубине его. Эта книга в свое время вообще очень шумела. Ее ставят высоко почти все. Других книг под его именем нет: он участвовал, говорят, в написании книги Волошинова о языкознании и марксизме и написал один раздел для книги Медведева о формализме» (ОР РНБ, ф. 1136, ед. хр. 21, л. 6). Написанное через четырнадцать лет после выхода *ПТД*, письмо доносит до нас неофициальную репутацию книги, по-видимому, в особенности в ленинградских научных кругах (ср. также публикуемое ниже, в примеч. 135, более позднее письмо Н. Я. Берковского самому М.М.Б. от 18 января 1956; в сборнике, посланном Берковским М.М.Б. и послужившем поводом для этого письма, статья Д. Е. Максимова подписана автором: «Михаилу Михайловичу Бахтину с глубоким уважением к его блестящему таланту» — АБ), репутацию, в советской печати почти не отразившуюся (или отразившуюся очень слабо): «Ее ставят высоко почти все».

В эмиграции апологетом книги сразу стал один из двух (наряду с А. Л. Бемом в Праге) серьезнейших филологов академического склада в Зарубежье — П. М. Бицилли. В своей рецензии на *ПТД* («Современные записки», Париж, т. 42, 1930, с. 538-540<sup>152</sup>) он *первый* из всех писавших о книге (одновременно с Л. В. Пумпянским, но в специальной и достаточно развернутой рецензии) признал безусловную убедительность и новаторство ее «тезиса» — полифонического романа, назвав открытие М.М.Б. «прочным закрепленным» в изучении Достоевского, теории романа и общей поэтике, и подчеркнув при этом, что роман Достоевского рассмотрен в новой книге «с чисто художественной точки зрения». Он как бы заново открыт исследователем как «особая, совершенно новая категория художественного слова». Рецензент принимает критику формулы романа-трагедии, выделяя страницы книги, посвященные драме с ее монологичным монологизмом (с. 24). Другая мысль, особенно акцентируемая в рецензии, — построение мира Достоевского «по преимуществу в пространстве, а не во времени» (с. 36). В связи с этой мыслью Бицилли поддерживает спор М.М.Б. с Б. М. Энгельгардтом по вопросу о применимости категории диалектики к художественному мышлению Достоевского. «Но в художественном отношении диалектики в романах Д-ского нет».

Максимально краткий, но концентрированный и мастерски акцентированный обзор линий мысли книги подводит к главному: «В чем же, в таком случае, состоит художественное единство романов Д-ского?» Этот вопрос остается в книге открытым. В этой связи акцентируется присутствие на страницах книги имени Данте, с которым сопоставляется мир Достоевского, и вспоминается исследование Бенедетто Кроче, отрицающего поэтическое единство «Божественной Комедии». «То единство плана Комедии, которым принято восхищаться, лежит вне поэзии» — в религиозном сознании Данте. «Не утверждает ли Бахтин того же самого о романах Д-ского?» Т. е. — не формируется ли их единство философским сознанием Достоевского, и не следует ли его роман рассматривать как *философский* по преимуществу, как это большею частью и делается? «Выдержанность принципа многоголосности сама по себе еще не создает художественного единства философского романа, каков роман Д-ского. Связаны — или нет — художественные элементы Братьев Карамазовых, Бесов, Идиота с философией Д-ского необходимой внутренней связью? Родились — или нет — эти романы вместе с этой философией в едином творческом акте? Вот вопрос, к которому подводит вплотную замечательное по тонкости анализа исследование Бахтина... и на который оно ответа не дает. Работа над разрешением этого вопроса должна будет исходить из положений, которые, кажется мне, прочно закреплены исследованием Бахтина». Таким образом, по Бицилли, поиски ответа на основной вопрос, оставшийся в ПТД без ответа, все равно должны исходить из достижений этой книги. Бицилли ссылается на положение Ивана Карамазова и его философского голоса в многоголосом строе романа: он не может быть выделен, и, соответственно, его «философия» как таковая тоже, из этого строя («у Бахтина великолепно выяснено стремление Д-ского к конкретизации идеи, его борьба с кантианским формализмом»). «Этот голос требует звучания всех прочих голосов. Что — в художественном плане этому соответствует? <...> Как и почему из множества голосов получается созвучие, как и почему из соединения самых разнообразных стилей все же возникает какой-то общий стиль — вот к чему сводится эстетическая проблема, стоящая перед исследователем творчества Д-ского. У самого же Бахтина находим и ключ к разрешению ее — в его замечании о “вне-временном” восприятии мира у Д-ского». Рецензент-теоретик признает, таким образом, за книгой достоинство «ключа» к Достоевскому, тогда как подошедший к ней скорее с позиций историка литературы Комарович будет в такой попытке подбирания ключа видеть искусственность общего построения книги. В последних строках Бицилли несколько неожиданно уподобляет «вне-временной» мир Достоевского «восприятию жизни во сне», сближая ПТД с только что появившейся в пражском сборнике о Достоевском психоаналитически ориентированной работой А. Л. Бема «Драматизация бреда» (о «Хозяйке»); как уже было сказано выше, сближение мира Достоевского с

миром мечты или сна присутствует в эстетике М. М. Б. и очевидно сказывается в устной лекции (в записи Р. М. Миркиной), но, можно сказать, «преодолевается» в ПТД, подобно тому как сам Достоевский «преодолеет солипсизм».

Имена Бахтина и Бема и их работу над Достоевским Бицилли связал и в другой своей появившейся одновременно в парижских «Числах» рецензии на первый сборник «О Достоевском», вышедший в Праге в 1929 г. под редакцией Бема: «Сборник Бема следует прочесть параллельно с одновременно вышедшей книгой М. М. Бахтина “Проблемы творчества Достоевского”. Обе книги взаимодополняют одна другую. Замечательный опыт Бахтина индивидуализировать художественную сторону произведений Достоевского, поняв их, как полифонический роман, дает тем самым самую общую формулу творчества Достоевского, как художника». Таким образом, после того как А. С. Долинин в предисловии к своему второму сборнику 1924 г. нашел, что определение «идеологический роман» Энгельгардта «шире и вернее» формулы романа-трагедии Вяч. Иванова, теперь Бицилли самой общей формулой творчества Достоевского находит определение Бахтина. «Полифонизм Достоевского — его основная и ему одному принадлежащая черта. Даже в монологе у него звучат всегда два голоса. Говорящий с самим собою герой как бы раздваивается». Следует сопоставление со статьей Д. С. Чижевского о проблеме двойника у Достоевского из сборника Бема (Бицилли тем самым угадывает значение темы двойника в эстетике М. М. Б., темы, связанной в АГ с анализом мира мечты и темой зеркала: ЭСТ, 27-32; вероятно, все эти темы акцентированно присутствовали в ранней версии книги о Достоевском 1922 г., синхронной АГ) — и заключение: «Так проверка одной из названных книг другою показывает, что научная работа над Достоевским уже достигла прочных и несомненных результатов и что поэтому настала пора указать точное место величайшего русского философа в общей истории человеческой мысли»<sup>153</sup>.

В более поздних своих работах о Достоевском Бицилли не переставал вспоминать ПТД. В статье «Почему Достоевский не написал “Жизне великого грешника”» во втором пражском сборнике А. Л. Бема «О Достоевском», 1933: «Приблизиться к разрешению вопроса <поставленного в заголовке статьи — *Комм.*> можно только отказавшись от приемов, излюбленных сторонниками т. наз. “творческой истории”, и исходя из окончательного канонического текста.

Это отчасти сделано М. М. Бахтиным, в его книге “Проблемы творчества Достоевского”. М. М. Бахтин показал, что Достоевский видел своих героев “вне времени”. Каждый герой “дан” с самого начала, он не “становится”, не эволюционирует. Убеждением Достоевского было: нет мысли вообще, “чистой” мысли. А, значит, и обратно: каждому характеру соответствует одна, его собственная идея. Идея

может диалектически распадаться в сознании ее носителя — и тогда получается тот “полифонический монолог”, который так мастерски проанализирован Бахтиным.

Достоевский целый ряд своих романов кончает замечанием, что все написанное только “предисловие”, и обещанием раскрыть далее всю жизнь “героя”. И ни одно из этих обещаний им выполнено не было. После анализа Бахтина понятно, почему».

Автор статьи намечает сопоставление всеобъемлющего замысла, каким был замысел «Жития великого грешника», с универсальными концепциями Данте и Гете, с которыми принято сближать романы Достоевского. На фаустовскую идею «всечеловека» Достоевский дал «не только философский, но и художественный ответ» лицом Ставрогина. «Гораздо правильнее сопоставление творений Достоевского с Божественной Комедией. Приведу еще одно, поразительно меткое, наблюдение Бахтина: “Герой” Достоевского тем сближается с “героем” авантюрного романа, которого мотивы и приемы Достоевский разрабатывал, что, поскольку он не “становится”, не эволюционирует, с ним ничто не совершается, но все случается. Он “попадает в истории”, в “авантюры”, между ним и средой нет необходимой соотносительности, нет функциональной взаимозависимости. Возникает вопрос: в таком случае, да “герой” ли это? Не находится ли настоящий герой каждого из романов Достоевского где-то вне романа?» Кажется, критик улавливает идею описания романа Достоевского и его героя в ПТД как эстетического объекта и архитектурной формы как бы сквозь эмпирическую конкретность отдельных романов и их героев, и далее он развертывает интереснейшее сопоставление ведущего «Я» «Комедии» Данте, эмблематических персонажей средневековых мистерий, персонажей авантюрного романа и персонажей Достоевского, их двух типов — собственно героев романов и «среднего», «нейтрального» «я» «безличного летописца» в некоторых романах<sup>154</sup>. Эта статья Бицлли 1933 г. — один из до сих пор немногих примеров оригинального развития идей ПТД при исследовании Достоевского.

В поздней большой работе «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского»<sup>155</sup> Бицлли вновь вспоминает книгу М.М.Б. в связи с определением этой формы как драматической Вяч. Ивановым. «Против него высказался М. М. Бахтин в своей превосходной работе “Проблемы творчества Достоевского” <...> В настоящей связи, однако, несущественно, к какому роду следует отнести роман Достоевского. Мне кажется, что раз дело идет о в н е ш н е й форме, спор М. М. Бахтина с Вяч. Ивановым и его последователями сводится к спору о словах. Допустим, что “роман-драма” действительно — “художественный гибрид”. Но если проследить историю литературы вообще — за все время существования ее, — вряд ли можно будет найти хотя одно литературное произведение, которое не было бы в большей или меньшей степени “гибридом”. Литературные “роды” и “виды” не “монады без окон и две-

рей"; они находились всегда — и находятся — в состоянии взаимодействия; те или иные средства экспрессии просачиваются из одного "жанра" в другой, и границы, проводимые между ними теоретиками литературы, по необходимости, условны. Важно лишь одно. В основе драмы, в буквальном смысле этого слова, действия, лежит начало борьбы, борьбы духовных сил, имманентных субъекту, или борьбы субъекта с внешней силою, роком, — и это же начало лежит в основе и "полифонического романа", каков, согласно мнению М. М. Бахтина, — роман Достоевского. Это-то и позволяет говорить о его сродстве с драмою, и это, как признает и сам автор, обуславливает и его "глубокую тягу к драматической форме" (следует ссыла на с. 44 ПТД; см. с. 36). И далее: «Форма "полифонического романа" — как называет роман Достоевского М. М. Бахтин, — была для Достоевского более подходящей, нежели форма драмы, предназначенной для сценического воплощения».

А. Л. Бем, возглавивший в Праге работу филологов и психологов над Достоевским, с которой сближал книгу М. М. Б. Бицилли, отозвался также на книгу быстрой рецензией, написанной по-немецки и напечатанной в берлинском славистическом журнале<sup>156</sup>; это была первая в Европе информация о книге на иностранном языке (за которой последует обзор Комаровича, по-немецки также). Одновременно первая информация по-английски появилась в журнале «The Criterion» (vol. IX, № 36, April 1930, p. 584-585), редактором которого был Т. С. Элиот; информация содержалась в обзоре последних советских литературных журналов, в том числе «Нового мира» со статьей Луначарского, по ходу изложения которой автор обзора дает краткую аннотацию книги М. М. Б.: «Бахтин утверждает, что основное в Достоевском — его многоголосие и что автор "Братьев Карамазовых" — создатель "полифонического романа". Он говорит, что герои Достоевского живут, борются и спорят друг с другом без чрезмерного насилия со стороны автора, который, так сказать, дает каждому из них абсолютную независимость; и в конфликте, который возникает, нет вмешательства авторской личности. Естественно, возникает хаос, потому что жизнь сама есть хаос; и Достоевский был способен изобразить это, благодаря его огромной, непревзойденной способности отражать человеческое многообразие своего времени. Такова книга Бахтина» (пер. Л. В. Дерюгиной). Автор обзора переходит к статье Луначарского, которую определяет как «образец "идеологической" критики, написанной с большевистской точки зрения»: «многоголосость» Достоевского объясняется у Луначарского многоголосым хаосом капиталистической действительности, в сегодняшнем же «коммунистическом государстве» он хотел бы слышать только один голос; но вопреки ему литературная жизнь 20-х гг. в советской России представляет также «многоголосый конфликт», не унифицированный еще господствующей идеологией. Так через отклик на нее Луначарского книга М. М. Б. оказалась в обзоре связанной с актуальной ситуацией в современной советской литературе.



Обзор в «The Criterion» подписан инициалами J. C., за которыми, как установил недавно болгарский исследователь, работающий в Оксфорде, Галин Тиханов, скрывался англо-американский писатель и журналист российского происхождения Джон Корнос (первоначально обзор был обнаружен финским исследователем Эркки Пеураненом и его супругой, которые сообщили о нем в беседе с коллегами-бахтинистами<sup>156а</sup>).

В отличие от этого публицистического отклика, второй из первых откликов на ПТД на иностранном языке — А. Л. Бема — представлял собой серьезную филологическую рецензию. Пражские сборники Бема, из которых первый появился одновременно с ПТД, означали этап в возникновении «настоящей “науки о Достоевском”», о которой сам Бем писал в предисловии к своему второму сборнику<sup>157</sup>, настойчиво указывая на одновременное единство этого процесса в обеих ветвях расчлененной русской филологии и называя имя Бахтина в ряду с работами Виноградова, Тынянова, К. Истомина как свидетельство общности путей науки о Достоевском в советской России и за ее рубежом. Общая ориентация работы Бема, направленной на детально-конкретное изучение произведений Достоевского («метод мелких наблюдений»<sup>158</sup>) в близких историко-литературных контекстах (Достоевский и Пушкин, Достоевский и Гоголь, Гюго и Достоевский и т. п.), с применением методов фрейдистской интерпретации в ряде работ, обусловила более сдержанную, чем у Бицилли, но безусловно положительную оценку им ПТД. «Большое достоинство работы — ее цельность и продуманность. <...> Даже при ином мнении относительно частных надо констатировать, что Бахтин дает законченную систему понимания Достоевского». Эту систему Бем принимает с оговорками. «Вместе с тем, выдвигая “полифонию” как основную черту творчества Достоевского, Бахтин склонен так заострять свое утверждение, что вообще отрицает единство автора, стоящее за всем этим многообразием чувств и мыслей героев». Бем фиксирует и недоговоренность или открытость заявленного в книге тезиса о единстве «второго порядка»: «Верно подмеченная внешняя черта построения романов Достоевского не находит все же окончательного прояснения. “Надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым” — такой упрек делает Бахтин другим исследователям Достоевского, но он сохраняется в полной мере и после появления его работы». В отличие от Бицилли, Бем приглушенно воспринимает радикальную новизну взгляда на Достоевского в книге и ее качество открытия и склонен рассматривать ее достижения как дополняющие наблюдения других исследователей: «Наблюдение автора над характером речи в произведениях Достоевского может многое добавить к изучению стиля писателя». Ценные выводы второй части книги «подтверждаются также новыми историко-литературными работами о Достоевском (Виноградов, Тынянов, мои работы)». Особенно интересным представляется рецензенту «стилистический анализ “Двойника”», во многом дополняющий

известную работу Виноградова на эту тему». В такой характеристике скрадывается принципиальное размежевание с Виноградовым на анализе «Двойника». Наиболее острое полемическое замечание Бема относится к характеристике в *ПТД* житийного слова и «успокоенных житийных тонов» (с. 100) как стилизованных (с. 152); значение этого слова в стиле Достоевского ограничено и локализовано в *ПТД*, что Бем оценивает как его неслучайную (в свете «общей установки» книги) недооценку: «К сожалению, общей установкой бахтинской работы обусловлена недооценка специфики стиля Достоевского в том случае, когда присутствие собственно автора невозможно отрицать: стиль церковных преданий, церковной исповеди и поучения — ничто из них не обнаруживает “многоголосья”». Наконец, весь социологический «уклон» книги Бем понимает как неорганический для нее и вынужденный в советских условиях: «Мешает только предисловие, в котором выраженные в книге взгляды искусственно соединены с социологическим пониманием художественного творчества, а также некоторые уклоны в самой книге (с. 30, 213, 241), из этого следующие» (первый из указанных «уклонов» — это ссылка на Кауса и толкование его книги; указанным страницам *ПТД* соответствуют с. 25-26, 155, 173 наст. издания). Общее заключение рецензента после сделанных замечаний: «Это, однако, не умаляет явного интереса и ценности новой работы о Достоевском».

Не один Бицилли в сборниках А. Л. Бема ссылался на *ПТД*. Из старых философов И. И. Лапшин, у которого молодой М. М. Б. занимался на кафедре философии Петербургского университета перед революцией<sup>159</sup>, в статье «Комическое в произведениях Достоевского» актуализировал аспект анализа в *ПТД*, который значительно будет усилен во второй редакции книги: «Наряду с пародиями в собственном смысле слова в произведениях Достоевского обильно рассыпаны элементы частичной пародийности. М. М. Бахтин подвергает пародийный стиль превосходному языковому анализу и отмечает у Достоевского его характерные черты. Он указывает, что в пародиях происходит постоянный перебой между прямым значением слова — его интенциональным содержанием — направленностью на смысл — и другим смыслом, перечашим первому. Комический эффект получается от такой непрерывной двуголосости изложения»<sup>160</sup>.

В той же Праге появилась и еще одна рецензия на *ПТД* (и, таким образом, три быстрые рецензии появились в трех центрах эмигрантской культуры — в Париже, Берлине и Праге). Она принадлежала филологу молодого поколения — Р. В. Плетневу<sup>161</sup> — и была наиболее критична. Свою критическую позицию рецензент мотивировал именно уровнем книги, достойной критического взгляда. «В наше время, когда господствует или узко формалистический подход, который, по выражению М. Бахтина, “дальше периферии этой формы пойти не способен”, или метод т. наз. “Марксистский”, особенно приятно читать такие работы,

как труд выше упомянутого автора. Думается, не будет натяжкой утверждение, что во многом М. Бахтину удалось по-новому осветить не только творчество Достоевского, его манеру писать, но и проникнуть к самым истокам творчества. Благодаря этому невольно предъявляются повышенные требования к автору». За изложением основных положений книги следует критика, причем одни и те же положения принимаются двойственно; так: «М. Бахтин очень тонко оценивает роль и значение героя у Д.», но: «Но все же надо подчеркнуть..., что личность, герой никогда не растворяется в слове, и герой не есть только его слово о себе». Претензии Плетнева близки будущей критике Комаровича: схематическая абстрактность основной формулы, под которую подводится — и в нее не умещается — многообразие творчества Достоевского. «При чтении книги, первое время, трудно отделаться от впечатления, что в руках у автора та отмычка, которая открывает все двери, ведущие в тайные покои художественного творчества». «Ключ» к Достоевскому, какой признал за книгой Бицилли, здесь назван «отмычкой» (и так же, собственно, будет писать о «ключе» Комарович). Плетнев вменяет автору ПТД, что им оставлены без внимания произведения и стороны творчества Достоевского, не подтверждающие его теорию, — «Записки из Мертвого Дома», «Село Степанчиково». «Нельзя не отметить множество ценных и остроумных замечаний М. Бахтина, напр., по вопросу о “типах прозаического слова” (двуголосое слово) и т. п. Однако <...> как же возможно обойти проблему единогоголосого, монолитного слова? Таков сказ (точнее, стилизация) Зосимовского жития, речей Макара Долгорукого в “Подростке” и т. п. Наличие обойденных проблем всегда сказывается в самой работе: прямым или косвенным путем автор противоречит самому себе». Рецензент повторяет здесь упрек своего учителя по пражскому литературному кругу — А. Л. Бема — в недооценке житийного слова. Тезису об отсутствии вещного и объектного в мире Достоевского рецензент противопоставляет наличие в этом мире «чисто земных типических фигур», например, Разумихина — «типической, монолитно-одноголосой фигуры». «Все эти невязки, или ошибки, происходят», по мнению рецензента, от неясности понятия диалога в книге, при этом сам рецензент склонен понимать диалог традиционно и не воспринимает расширительного его толкования, что видно из его замечаний: «Тогда мы обязаны следить за местом героя и его слова не в диалоге лишь, а и в общей концепции романа. Диалог Д. многосложен по форме и монологи типа Зосимовского жития перекликаются с рядом диалогов и монологов романа». Диалог по Бахтину рецензент понимает как раскол единства мира писателя, противопоставляя ему объединяющую, «хоровую» тенденцию: «Происходит постепенное оживление мира, нащупывание его органического начала взаимодействия, а не отталкивания, отыскивание начала хорового, где слышен индивидуальный голос в общей гармонии».

Вывод — признание книги более в частности, нежели в целом, — характерен для критиков, не принимающих общей идеи книги (начиная с

Берковского): «М. Бахтину удалась более частности, нежели целое». Но за выводом следует нота крупного признания, в чем сказывается двойственная, колеблющаяся оценка книги, причем характерно ее восприятие «в свете новой философии», с выделением современного философского имени как основополагающего для книги, хотя в самом ее тексте оно лишь единожды упомянуто в примечании: «Однако он по-новому, в свете новой философии (М. Шелер) поставил и попытался конкретно разрешить проблему своеобразия романного построения и стиля у Д., и при том в кругу не только русского, но и западно-европейского романа». Стоит все же оценить и признание рецензента, что автору удалось «проникнуть к самым истокам творчества» Достоевского. В заключение рецензии толкование книги смещается к проблеме двойника, столь популярной в трудах пражской школы и понимаемой в психологическом и психоаналитическом ключе, в основном чуждом направлению ПТД: автор книги «особенно остро ощутил дуализм мировосприятия героев, в основе которого обычно лежит проблема двойника. Двойничество рождает столкновение двух я, объединенных и направленных общей идеей романа <...> Подметив эту бифуркацию личности на подлинное я и на я низшее, я проекцию хотений, М. Бахтин направил свое исследование по пути выражения двойничества — диалогу двух или нескольких столкнувшихся голосов и сознаний. В этом его заслуга, но в этом и односторонность работы».

Итак, книга М.М.Б. по ее выходе вызвала серию критических откликов как в советской прессе, так и в эмигрантских изданиях. Сравнение той и другой серии позволяет сказать, что лишь в рецепции литературного русского зарубежья книга была всерьез воспринята и рассмотрена по существу (в этот второй контекст помещается и обзор Комаровича, хотя и помеченный Ленинградом, но напечатанный за границей). В 30-е гг. упоминания книги и ее автора в советской критике прекращаются, в зарубежной же русской прессе встречаются, и собрать их по страницам этой прессы еще предстоит; таково, например, упоминание в статье С. И. Гессена «Борьба утопии и автономии добра в мировоззрении Ф. М. Достоевского и Вл. Соловьева» в парижских «Современных записках», т. 45, 1931, с. 281. Наиболее значительна ссылка в «Путиях русского богословия» прот. Георгия Флоровского (1937), на страницах, содержащих аналитическую библиографию значительных работ о Достоевском: «Много ценных наблюдений в книге М. М. Бахтина <...> Заслуживает полного внимания мысль о философской п о л и ф о н и и у Достоевского; срв. с. 41-42: “Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уже искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ” (срв. у Данте)»<sup>162</sup>. Столь строгий и нелиберальный православный богослов, таким образом, признал «тезис» ПТД заслуживающим «полного внимания» и выделил в книге ключевой для себя образ, несомненно, очень важный и для автора книги,

о чем можно судить по его позднейшему сокрушенно-покаянному воспоминанию о невозможности раскрыть этот образ в условиях времени, когда создавалась книга (см. выше из рецензии М. Старенкова): «Приходилось за руку себя держать. Только мысль пошла — и надо ее останавливать. Туда и обратно <...> Даже церковь оговаривал»<sup>163</sup>.

Из более поздних упоминаний книги в эмигрантской литературе надо отметить ссылку в известной книге К. В. Мочульского «Достоевский. Жизнь и творчество» (Париж, 1947, с. 203); ссылка относится к анализу «речевого портрета человека из подполья» у М. М. Б.

К тридцатым годам относится курс лекций кн. Н. С. Трубецкого о Достоевском, читанный в Венском университете в 1931-1932 и 1935-1936 гг. и отмеченный сильным влиянием ПТД. Опубликованы лекции были значительно позже, посмертно (по-русски в виде серии статей в нью-йоркском «Новом Журнале» в 1957-1965 гг.<sup>164</sup> и в расширенном варианте в виде книги по-немецки<sup>165</sup>). Имя Бахтина и его книга названы только раз, но влияние книги растворено во всех статьях. Центральный тезис Трубецкого: «В противоположность Толстому Достоевский — не тенденциозный писатель <...> У него мировоззрения всех действующих лиц совершенно равноправны»<sup>166</sup>. «Неразрешимость загадки является прямым следствием существования двух равноправных точек зрения с исключением третьей, “объективной”»<sup>167</sup>. «Идеологическая установка самого автора совершенно скрыта за этой сложной сетью образов <...> Это очень характерно для Достоевского и лишает его романы всякой тенденциозности»<sup>168</sup>. Человек из подполья — первый идеологический герой Достоевского, и его идеология «составляет одно целое с его личностью», вообще мировоззрение героя сливается с его личностью. «Когда такая воплощенная идеология становится живой человеческой личностью, Достоевский обращается с ней уже знакомым нам образом: не как с объектом изложения, а как с субъектом, проникает внутрь ее, становится всецело на ее точку зрения»<sup>169</sup>. Уже Макара Девушкина «из о б ъ е к - т а изображения Достоевский превращает... в с у б ъ е к т...»<sup>170</sup> Трубецкой оспаривает понятие «диалектика» применительно к типу соотношения у Достоевского идей героев и личной идеологии автора: «Теория “диалектики” не выдерживает критики, потому что если считать взгляды, враждебные идеологии автора, “антитезисом”, то конечный результат, “синтез”, должен был бы соответствовать воззрениям Достоевского и быть выраженным с полной убедительностью; этого, однако же, нигде не видно»<sup>171</sup>. Трубецкой при этом настаивает, что в вопросе об идеологии Достоевского надо четко разделять подходы философский и литературоведческий: «наше собственное направление — чисто литературоведческое»<sup>172</sup>. Во всех этих положениях можно видеть претворенные отражения методологии ПТД. В еще большей степени, чем П. М. Бицилли, Н. С. Трубецкой из крупных ученых принял книгу, по-видимому, безого-

ворочно. Он пользуется понятиями «многоголосого, или полифонического, романа» и контрапункта, не называя имени Бахтина<sup>173</sup>, и, наконец, на него ссылается прямо:

«Взаимоотношение и противопоставление этих сложных личностей, их взаимодействие построены на принципе, который лучше всего можно сравнить с контрапунктом в музыке. Романы Достоевского похожи на хор, в котором каждый голос поет свою самостоятельную и законченную мелодию; но эти мелодии построены так, что всякую из них можно рассматривать как аккомпанемент каждой из остальных, так что при одновременном пении создается не какофония, а стройное музыкальное единство, в котором каждый голос сохраняет свою самостоятельность, и в то же время он неотделимая часть целого. Русский литературовед Бахтин совершенно правильно назвал такого рода роман «полифоническим».

Полифоническая структура обусловлена тем, что каждое действующее лицо, как сказано выше, представляет собой особый психологический мир — эти «миры» нельзя подвести под простую тематическую схему, подвергнуть их тематической дисциплине. Они должны сохранять свою автономию, и поэтому только путем контрапунктического противопоставления можно объединить их в одно полифоническое целое»<sup>174</sup>.

В эту теорию, изложенную совершенно по Бахтину, Трубецкой вносит собственное наблюдение (надо заметить, перекликающееся с противопоставлением романа Достоевского тургеневскому «роману о герое», со ссылкой тоже на ПТД, в статьях Л. В. Пумпянского о Тургеневе 1929-1930 гг. — см. выше; неизвестно, знал ли их Трубецкой, здесь возможна независимая перекличка, что повышает интерес и ценность наблюдений): «Преступление и наказание» и «Идиот» — романы с центральным героем. «Существование центральных фигур является уступкой «монофоническому» роману. В дальнейших произведениях Достоевского они исчезают, и мы находим полифоническую форму в чистом виде <...> В «Братьях Карамазовых» последний след централистической структуры устранен — в нем нет ни рассказчика, ни противопоставленной всем центральной фигуры, а несколько равноправных действующих лиц, образующих своими голосами полифонический хор». Таким образом, к теории М.М.Б. подключается термин Вяч. Иванова, который, однако, не употребляется в ПТД и, кажется, не отвечает их концепции (см. в наст. комментарии выше). «Не следует думать, что Достоевский стремился к этому сознательно, что он поставил себе задачей написать полифонический роман и работал над ее разрешением. Он пришел к этой форме естественным путем, в силу внутренней логики своего литературного творчества». В «Бесах» и «Подростке» он также выдвигал центрального героя, однако логика творчества сопротивлялась этим решениям, и в этом качестве Ставрогин и Версиков, по Трубецкому, не столь убедительны, как были Раскольников и Мышкин. «Это было результатом не сознательного намерения автора, а внутренней

логики полифонического романа <...> Только в "Братьях Карамазовых" отсутствует намерение ввести в роман центральную фигуру»<sup>175</sup>.

Статьи Н. С. Трубецкого о Достоевском начали появляться в печати через много лет после смерти автора (1938), в конце 50-х гг., и с их опубликованием связано, минуя глухое двадцатилетие, возобновление интереса к уже старой книге. И вновь в сюжет вступает имя Р. Плетнева. В т. 51 «Нового журнала» (1957) он отвечает на первую из опубликованных там же, в том же году, в т. 48, статью Трубецкого «О методах изучения Достоевского». Хотя в этой статье ПТД и М.М.Б. не упоминаются, но влияние их легко распознаваемо, и Плетнев уверенно утверждает: «Здесь Трубецкой развивает положения, ранее его высказанные Бахтиным. Но можно ли говорить о равноправных представителях разных воззрений, напр., в "Записках из Мертвого дома"? Это "одноголосое" произведение <...> Так и в "Исповеди Ставрогина", голос епископа Тихона — бесспорно авторский голос, выражающий замысел Достоевского». Сквозь статью Трубецкого Плетнев продолжает полемику с ПТД, частично повторяя аргументы своей рецензии 1931 г., частично их развивая (при этом вновь привлекая в союзники своего учителя А. Л. Бема). Так, выдвигается возражение, высказанное первым еще Берковским: роль сюжета в проверке идей персонажей Достоевского: «Как правило, в крупных произведениях Достоевского гибельная идея губит себя и ее носителя. Да и можно ли, внимательно читая "Бесы" или "Братья Карамазовы", назвать Достоевского "нетенденционным писателем"? Конечно же, он был часто тенденциозен. Даже если бы я стал и на чисто формалистическую точку зрения, я бы заметил: каждый диалог (в романе) подразумевает различие формы и содержания. Лишь только мы сосредоточим свое внимание на процессе выражения мысли, мы как бы раздваиваемся, и значимость выражения является величиной переменной; она находится в функциональной зависимости не только от говорящего в романе лица, но и от наблюдателя. Вот еще почему в романах Достоевского можно и должно искать и выражение мыслей "автора-наблюдателя" диалога. При очень осторожном и объективном подходе и можно и должно "выводить идеологию Достоевского из его произведений", а вовсе это не невозможно, как утверждает кн. Трубецкой»<sup>176</sup>. Р. В. Плетнев ведет полемику с обоими вместе — Н. С. Трубецким и М.М.Б. — и этот спор через десятилетия способствует возвращению полузабытой книги в поле внимания.

В самом деле, эта запоздалая полемика, независимо от намерений критика, оказалась знаком возобновления интереса и готовила поворот в судьбе старой книги; ее «вспоминают». В следующем же «Новом журнале» (т. 52, 1958, с. 71-93) печатается достаточно пространная статья автора книги о советском достоевковедении В. И. Седуро, целиком посвященная ПТД: «Достоевский, как создатель полифонического романа (М. М. Бахтин о форме романа у Достоевского)», с примечанием: «Глава из работы "Достоевский в русской и советской литературной крити-

ке»<sup>177</sup>. Статья представляет собой апологетический реферат ПТД, почти не претендующий на самостоятельный критический анализ книги и имеющий единственной целью напомнить о ней, но в последовательном и по мере сил автора добросовестном пересказе ее положений акцентирующий определенные моменты. Методологию книги автор статьи толкует как скрыто формалистическую, в социологических же ее пассажах видит вынужденную тактику: «М. М. Бахтин ... внес в литературу о Достоевском совершенно новое понимание его творчества. В работе Бахтина сказывается выучка у литературоведов-формалистов <...> В лице Бахтина формалистическое литературоведение обогатило изучение творчества Достоевского и повлияло на взгляды многих писавших о Достоевском <...> С целью отвести возможные обвинения в пренебрежении к социальному моменту, он спешил оговориться, что по его убеждению всякое литературное произведение внутренне социологично и в нем отражаются социальные силы и оценки». Выделяет автор статьи и столь уже привлекавший писавших о книге, Бицилли особенно, тезис о «вневременном» построении мира Достоевского, понимая как образ мира в аспекте вечности: «Чтобы заострить свою мысль, Бахтин прибегает к крайностям, утверждая, что в мир Достоевского и входит только то, что может быть осмыслено и связано в одном времени. Только такие одновременные явления Достоевский и рассматривает с точки зрения допущения их в ту вечность, где все сосуществует в категориях одновременности». В тех переборах социологических и экзистенциальных мотивов, которые ощутимы особенно на последних страницах ПТД, Седуро подчеркивает тему диалога «человека с человеком» как противостоящую марксистской социологической каузальности: «Самым поразительным во всей стройно возведенной Бахтиным системе анализа различных сторон формы романа Достоевского является смелость, свежесть и самостоятельность мысли исследователя. В 1929 г., накануне так называемого великого перелома в стране и начала господства социологического и классового подхода к литературе, Бахтин выступил с книгой, каждая строка которой утверждала уже гонимые методы литературоведческого анализа. Бахтин как бы освобождал творчество Достоевского от всех поползновений на него и притязаний на гегемонию изучения его со стороны марксистской критики. Как бы в пику этой последней, Бахтин в своем труде отрицает за социально-классовыми факторами формообразующую силу в творчестве Достоевского <...> Бахтин объясняет человечность героев Достоевского их асоциальностью, тем, что они представляли собой социально дезориентированную разночинную интеллигенцию, ощущавшую себя рассеянной и разобщенной в мире и потому ориентировавшуюся на одинокую, часто изолированную личность <...> Недостающие им в реальной жизни предпосылки социальной деятельности и общения восполняются чисто человеческим материалом. Он-то и обеспечил творениям писателя общечеловеческое значение». Оценивая книгу в исторической ситуации ее



появления, Седуро изучил и прием, оказанный ей советской критикой: «Не приходится удивляться, что такие обобщения и выводы, как и сама методология Бахтина, вызвали резко отрицательное отношение большей части советской критики. Соединение тонкого формально-стилистического анализа со стремлением осмыслить и определить принципы полифонического романа Достоевского и мировое значение его новаторства не встретили сочувствия и понимания в широких кругах партийной критики». Но, не в пример другим рецензентам, Луначарский «постарался вникнуть» в книгу. «Так соблазн концепции Бахтина был настолько велик, что перед ней не устоял даже Луначарский. Мысли Бахтина оплодотворили новейшее советское достоевскоеведение. Можно сказать, что Бахтин открыл и объяснил Достоевского совсем по-новому и тем самым раскрыл новые горизонты для дальнейшего исследования и изучения его. Но несчастье книги Бахтина было в том, что она появилась на переломе двух периодов в жизни Советского Союза, когда партия начала все более прибирать литературу к рукам. Таким образом, замечательная книга Бахтина была вскоре предана забвению и резонанс, вызванный ее появлением, был приглушен равнодушием партийных чиновников от литературы, а затем и вовсе заглох в шуме текущих обыденных дел. Поэтому книге Бахтина и не суждено было сыграть в изучении творчества Достоевского ту роль, на которую у нее было полное право».

К ряду статей в «Новом журнале», в числе которых была и публикация новой статьи Н. С. Трубецкого «О двух романах Достоевского» (т. 60, 1960), где содержалась прямая ссылка (выше цитированная) на авторитет концепции М.М.Б., надо присоединить и более позднее выступление Д. С. Чижевского (т. 81, 1965, с. 282-284), явившееся рецензией уже на второе издание книги, на ППД, а также на книгу А. С. Долинина «Последние романы Достоевского» (М.-Л., 1963). Однако в гораздо большей степени это воспоминание о старой книге, чем отзыв о новой, отличиям которой от ППД рецензент почти не уделяет внимания, так что в этой рецензии голос Чижевского как будто звучит из тридцатых годов (когда он был активным участником пражских сборников Бема) в шестидесятые. «Обе книги не совсем “новы”. Так, книга Бахтина вышла в 1929 г. и была высоко оценена исследователями, но вскоре стала “библиографической редкостью” (как отмечает сейчас издательство). Это случилось потому, что книга оказалась “формалистической” — и хотя никто точно не понимал, что такое “формализм” и где его границы, но блестящая книга исчезла и не только не переиздавалась, но и не цитировалась, как несоответствующая официальным “нормам”». С небольшими коррективами Чижевский излагает «тезис» книги («Было бы преувеличением утверждать, что Достоевский и н и к о г д а не высказывает своего отношения к взглядам своих героев: он позволяет себе иногда н а м е к н у т ь на свое отрицательное отношение, например, к взглядам Шигалева в “Бесах” или Фетюковича в “Братьях Карамазовых”. Но он всегда пытается показать нам “идеи” всех своих героев в возможно

более ярком и последовательном выражении: в этом его сила как художника и в этом же тайна его успеха и влияния в мировой литературе»), специально отмечая сближение с ним работ Трубецкого («Мнения Бахтина, как видим, до некоторой степени соприкасаются со взглядами Н. С. Трубецкого, изложенными в его статьях о Достоевском, печатавшихся в "Новом Журнале"») и заключая: «Книга заслуживает не только чтения, но и внимательного изучения поставленных в ней проблем».

Исторически знаменателен факт *одновременного* обнаружения нового интереса к забытой книге в зарубежной русской печати и на родине автора книги. На родине это ее воскрешение подготавливается в ситуации общего исторического поворота середины 1950-х гг. и естественно связано с «воскрешением» в нашей общественной и литературной жизни самого Достоевского. В 1956 г. выходит 1 том известного 10-томного «серого» собрания сочинений Достоевского, и в том же году книга «Ф. М. Достоевский в русской критике», в которой перепечатывается статья А. В. Луначарского 1929 г. Републикация этой статьи явилась первым напоминанием о книге и о самом имени М.М.Б., а в следующем, 1957 г. появляется книга Виктора Шкловского «За и против. Заметки о Достоевском» (М., Советский писатель, 1957), в которой автор ищет поддержки своему взгляду на Достоевского в ПТД. В «тезисе» старой книги Шкловский ищет опоры для своего тезиса об идеологической противоречивости Достоевского, отразившейся в форме его творчества. Ссылкой на книгу М.М.Б. открывается ключевая заключительная глава, носящее название всей книги Шкловского — «За и против». Глава открыта цитатами из двух книг 20-х гг. — «Путь Достоевского» Л. П. Гроссмана и ПТД: «М. М. Бахтин в своей интересной книге развернул эту идею <значения диалога у Достоевского — Комм.>, доказывая, что роман Достоевского полифоничен — многоголосен <...> Книга Бахтина представляет большой интерес, ее сочувственно рецензировал А. В. Луначарский, но в ней вопросы строения романов даются вне вопросов разрешения сюжета, не как записи происходящего, а как анализ сущности явлений через происходящее» (с. 221-222). Это замечание о подчиненной роли сюжета у Достоевского, согласно концепции М.М.Б., точно, и в дальнейшем изложении Шкловский не спорит с ней и даже пользуется ею для постановки собственной мысли: «Авторский голос» — высказывание автора — в романах Достоевского отсутствует <...> Непримиренные голоса встречаются у Достоевского не только в романах <...> Монолог труден Достоевскому и в статье» (с. 223-224).

Имена Гроссмана и Бахтина выделены у Шкловского и в том своеобразном послесловии к книге «За и против», каким три года спустя явилась полемическая заметка «Против», в которой он объяснялся с Р. О. Якобсоном по поводу своей книги; это был ответ на статью Якобсона «За и против Виктора Шкловского» в «International journal of slavic linguistics and poetics», Mouton, Leiden, 1959, № 1-2, с. 305-310. Статья Якобсона также имела своим стержнем воспоминание о книге М.М.Б., названной

«основоположной»; автор статьи ссылается на обзор Седуро в его английской версии: «Одной из главных заслуг нью-йоркского обзора было ознакомление западного читателя с основоположной и притом основательно забытой монографией М. М. Бахтина Проблемы творчества Достоевского (Ленинград, 1929). Об этом опыте и некоторых других пытливых разысканиях двадцатых годов напомнила и книга Шкловского». Далее Якобсон еще раз возвращается к ПТД и пользуется понятиями этой книги, перенося их с Достоевского на Маяковского, о котором и происходит у него со Шкловским спор: «Вскрытая литературоведами двадцатых годов, особенно даровитым Бахтиным, полифоничность произведений Достоевского определяется Шкловским как незавершимый спор “за и против”, прошедший через всю жизнь и творчество писателя <...> Полифоничность поэзии Маяковского состоит в перебое обоих неслиянных жанров» (эпической поэмы и любовной лирики). В этой последней фразе особенно налицо заражение языком бахтинской книги.

Отвечая Якобсону и вновь ссылаясь на Гроссмана и Бахтина, Шкловский здесь формулирует и отличие своего интереса к «противоречиям» и внутреннему «спору» Достоевского как бы с самим собой от их подходов: «Не я первый сказал, что для Достоевского характерна передача сущности явления в форме спора. Об этом писал Л. Гроссман в книге “Путь Достоевского” (1928) и М. Бахтин в книге “Проблемы творчества Достоевского” (1929) <...> Особенностью моей работы является не подчеркивание этих стилистических особенностей, которые я считаю самоочевидными <...> Я пытался объяснить в книге другое: чем вызван тот спор, следом которого является литературная форма Достоевского, и одновременно в чем всемирность романов Достоевского, то есть кто сейчас заинтересован этим спором. Повторяю: мне принадлежит только попытка объяснения стилистического своеобразия сюжетов романов их идеологией»<sup>178</sup>.

В ППД М.М.Б. откликнется на книгу Шкловского, как и на статью Луначарского (под прикрытием имени которого Шкловский ввел ссылку на ПТД), — и ответы тому и другому окажутся у М.М.Б. характерно близки. Книга Шкловского представляет особый интерес «с точки зрения нашего тезиса», но интерес, как оказывается, заключается в размежевании «тезисов» и подходов, различие которых М.М.Б. формулирует определеннее, четче и резче Шкловского: «Но Шкловского интересует не столько полифоническая форма Достоевского, сколько исторические (эпохиальные) и жизненно-биографические источники самого идеологического спора, эту форму породившего». М.М.Б. цитирует заключительные слова книги Шкловского: «Так умер Достоевский, ничего не решив, избегая развязок и не примирясь со стеной» (с. 258) — и комментирует: «Но здесь мы должны подчеркнуть, что если Достоевский умер, “ничего не решив” из поставленных эпохой идеологических вопросов, то он умер,

создав новую форму художественного видения — полифонический роман, который сохраняет свое художественное значение и тогда, когда эпоха со всеми ее противоречиями отошла в прошлое» (ППД, 53-54). Нетрудно заметить, что автор здесь отмежевывает свой подход от подхода В. Шкловского в той же плоскости, в которой он размежевывается и с Луначарским, — поскольку «противоречия» Достоевского Шкловский мыслит в той же субъективно-психологической и субъективно-идеологической плоскости, что и Луначарский в своей статье о ПТД: та же, в сущности, социально-психологическая расщепленность сознания писателя, она и породила полифонию — в таком виде оба критика принимают идею ПТД. Автор же этой книги свое раскрытие творчества Достоевского в объективном плане художественной, «формообразующей идеологии» последовательно отмежевывает, отвечая обоим критикам, от истолкования принципа полифонии как перенесения в пространство романа «идеологического спора» эпохи, раскалывавшего сознание и личность Достоевского, — истолкования, доминирующего в книге В. Шкловского, как до него в статье Луначарского.

Известное оживление внимания к старой книге наблюдается в сборнике ИМЛИ «Творчество Ф. М. Достоевского» (М., изд-во АН СССР, 1959), отклик на который М.М.Б. также ввел в ППД, заметив при этом: «Большинство авторов сборника не разделяет концепции полифонического романа» (ППД, 57). С этой концепцией полемизируют авторы сборника Г. Л. Абрамович (с. 60), Г. М. Фридлендер (с. 211: «Несмотря на обилие ценных наблюдений в книге Бахтина, анализ “Идиота” с очевидностью вскрывает фактическую несостоятельность его общего взгляда на романы Достоевского»), А. В. Чичерин (с. 443: «М. М. Бахтин в своей книге “Проблемы творчества Достоевского” выдвигал в свое время оригинальное понимание его романов как полифонических, реализующих особый вид и языковой и идейной многоголосицы <...> На протяжении нашей статьи мы постоянно полемизировали с утверждениями этого рода. Мы показывали роль автора в монологе, в диалоге, в многоголосице, мы отстаивали мысль о решающем значении “сознания автора”»; возражения Луначарского Бахтину Чичерин находит недостаточными: «Кроме того, А. В. Луначарский как будто не только соглашается с главным положением М. М. Бахтина, но и распространяет его на произведения Шекспира и Бальзака, с чем тоже невозможно было бы согласиться»). В поддержку концепции ссылается на ПТД Л. П. Гроссман (с. 341), на статью которого «Достоевский-художник» как наиболее интересную «с точки зрения нашего тезиса» и откликается в ППД М.М.Б., отмечая у Гроссмана то, что прежде всего отличает его понимание принципа полифонии от понимания Луначарского и Шкловского: «Его интересует не столько идеологическая многоголосость романов Достоевского, сколько собственно композиционное применение контрапункта...» (ППД, 57-60). В черновых материалах к книге этой фразе предшествует следующий фрагмент, не вошедший в окончатель-

ный текст: «Оригинальная трактовка полифонии у Гроссмана подводит нас к общеэстетическим и искусствоведческим проблемам полифонии, как они ставятся в последнее время на Западе. Гроссман справедливо называет это обновлением западной эстетики. Этот интерес к полифонии возник, повидимому, вне всякой прямой связи с творчеством Достоевского. Но это отражает глубинные сдвиги в общекультурном и общеэстетическом сознании, которые подготавливались уже давно и которые раньше всех сумел гениально почувствовать и реализовать в своих произведениях Достоевский» (АБ; см. т. 5, 659-660).

Из относительно редких еще сочувственных восприятий в те годы главного положения ПТД стоит отметить замечание в небольшой книжке Я.С.Билинкиса: «И в этом смысле нам кажется безусловно верным одно из наблюдений талантливого советского исследователя Достоевского, М. М. Бахтина. Как показал М. М. Бахтин, в романах Достоевского действующие лица предстают р е а л ь н о — так, как будто автор лишь слышит их “голоса”, видит своих героев, но не становится над ними, не включает все отдельные “голоса” в исполнение какой-то одной партии, которое все бы и приводил бы к определенному итогу-решению он, автор»<sup>179</sup>.

Исподволь в начале 60-х о старой книге и ее авторе напоминает В. В. Виноградов. Закljučая дискуссию «Слово и образ» в «Вопросах литературы», он по поводу ссылок В. Н. Турбина на книгу П. Н. Медведева (ФМ) замечает в скобках: «(ср. однородные, но более ярко выраженные точки зрения в работах М. Бахтина, В. Волошинова и др.)»<sup>180</sup>, безусловно, намекая тем самым на общее авторство в этих работах; а в книге «Проблема авторства и теория стилей» (М., 1961), ссылаясь на с. 30 на опубликованную в «Новом журнале» статью Н. С. Трубецкого «О методах изучения Достоевского» и тем самым вводя ее в поле зрения советских читателей, отмечает влияние на нее книги М.М.Б.: «Очевидно, на Н. С. Трубецкого оказала сильное влияние книга М. М. Бахтина “Проблемы творчества Достоевского” (1929)».

Возрождение книги подспудно подготавливается всеми этими разрозненными, но симптоматичными реакциями на нее, в которых можно видеть именно исторические симптомы. Новая судьба книги бурно определяется в начале 60-х гг. Многолетние планы переработки книги, отмечаемые в материалах АБ с начала 40-х гг. (см. т. 5, 42-44, 417-420) и подтверждаемые письмом Е. В. Тарле автору от 19 августа 1946: «Очень рад был узнать из Вашего письма, что Вы собираетесь со временем снова приняться за Федора Михайловича» (АБ<sup>181</sup>) — приобретают реальные очертания проекта переиздания книги в новой редакции в результате предложения, полученного М.М.Б. от итальянского издательства «Эйнауди» в Турине в лице сотрудника издательства В. Страды (его письмо М.М.Б. от февраля 1961 г. — АБ), на которое автор отвечает согласием и в течение 1961 г. prepares новый, «итальянский» вариант книги (см.

т. 5, 650-651). С весны того же 1961 г. начинаются энергичные действия В. В. Кожина с целью переиздания книги в Москве; Кожин собирает известные имена под письмом о необходимости такого переиздания и публикует их в начале 1962 г. в своей статье «Литература и литературоведение» в газете «Литература и жизнь»; новая судьба книги М.М.Б. как бы анонсируется этой статьей: «В 1929 году в Ленинграде был издан труд М. Бахтина “Проблемы творчества Достоевского”. Тогда же А. В. Луначарский написал пространную рецензию, в которой указал на новаторское значение этой чрезвычайно интересной и глубокой работы. Статья А. В. Луначарского хорошо известна, она перепечатывалась в целом ряде изданий. А книгу М. Бахтина, вышедшую двухтысячным тиражом, не всегда хорошо знают даже литературоведы, изучающие Достоевского. Между тем она — образец как раз плодотворного метода анализа “художественного мира” писателя. Не случайно группа видных деятелей культуры — К. Федин, В. Виноградов, Л. Тимофеев, М. Храпченко, В. Шкловский, Л. Пинский, Л. Гроссман, Б. Рюриков, В. Кирпотин — обратились в издательство “Советский писатель” с предложением переиздать книгу М. Бахтина, утверждая, что “принципиальное значение имеет разработанная в этой книге методология литературоведческого анализа”. В книге М. Бахтина творчество Достоевского исследуется именно как целостный “мир”, живущий в конкретном материале художественной формы. Здесь нет ни одного слова “по поводу”: на протяжении всей работы мы вместе с автором тщательно анализируем с а м и п р о и з в е д е н и я Достоевского, проникая через сюжет, через образные детали в их содержание. Благодаря такому методу перед нами раскрывается реальный смысл искусства Достоевского во всей его полноте и многогранности. Сама эта работа не проста, она требует от читателя внимания и напряжения. Но тот, кто изучит ее вдумчиво и серьезно, не только гораздо глубже поймет творчество Достоевского, но и поднимется на новую ступень в понимании того, что такое литература и что такое наука о литературе»<sup>182</sup>.

Заново доработанная в течение 1962 г. для московского издания новая книга в феврале 1963 г. представлена в издательство «Советский писатель», в сентябре этого года книга «Проблемы поэтики Достоевского» выходит в свет.

Как «издание второе, переработанное и дополненное», ППД стали канонической книгой и надолго заслонили первую книгу 1929 г. с ее особым историческим и философским характером. В 1979 г. в ЭСТ было перепечатано несколько фрагментов ПТД, не вошедших в ППД («Предисловие», заключительные страницы IV главы первой части, соответствующие с. 76-78 настоящего тома, и также заключительные страницы IV главы второй части — с. 172-174 наст. тома), но проблема «восстановления в правах» книги 1929 г. такой выборочной перепечаткой решена не была. Интерес к старой книге в связи с изучением эволюции

творчества М.М.Б. возрождается в последние годы, чему выразительным свидетельством является первый иностранный перевод: Michail M. Bachtin. Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929). Introduzione, traduzione e commento di Margherita De Michiel. Presentazione di Augusto Ponzio. Edizioni dal Sud, Bari, Italia, 1997. Издание основательно подготовлено и комментировано переводчицей М. Де Микиель; в том числе фиксируются разночтения со вторым изданием 1963 г. Есть сведения о неопубликованном пока переводе книги на финский язык, выполненном Тапани Лайне (Tapani Laine).

В настоящем томе текст *ПТД* воспроизводится с исправлением многочисленных мелких опечаток и в некоторых местах неточностей в цитировании Достоевского и в указании номеров цитируемых страниц в библиографических ссылках; среди таких исправлений есть, однако, и существенные: например, очевидное «наличен во всяком изображении» вместо напечатанного «намечен» (с. 63). Сохраняются некоторые орфографические и пунктуационные особенности текста *ПТД*, допустимые по нормам 20-х гг., нивелирование которых и приведение их к «современным нормам» заключало бы в себе фермент обезличения филологического стиля М.М.Б. (написание слова «чорт», раздельное написание таких наречий и союзов, как «на зло», «при чем» и некоторые другие; воспроизведение печатного текста *ПТД* в настоящем томе следует в этом отношении тем же принципам, согласно которым при публикации подготовленного Л. С. Мелиховой рукописного текста «Дополнений и изменений к Рабле» сохранялось авторское написание в рукописи таких наречий, как «на изнанку» или «на всегда»<sup>183</sup>. О существенности подобных орфографических нюансов в бахтинском филологическом стиле пишет в недавней книге Александр Садецкий, характеризуя их как «высвобождение существительного с предлогом из замыкающей слитности наречия»: «в восстании существительного против овеществления, на которое обрекает покорность логике объемлющего целого (т. е. выполнение функций одной из морфем наречия), имя добивается успеха, но диалогическую открытость по отношению к наречному своему прошлому сохраняет ... раздельное встречается тут со слинным»<sup>184</sup>).

## Примечания к тексту преамбулы

1. РГАЛИ (С.-Петербург), ф. 35, оп. 1, дело 575, л. 204. В том же деле, л. 183 и 185, в списке книг, уже сданных в производство, значатся *ФМ* и *МФЯ*.

2. *ДКХ*, 1992, № 1, с. 72.

3. Там же, с. 71.

4. Там же, с. 66.

5. *Жизнь искусства*, № 33, 22-28 августа 1922, с. 4 (указано А. М. Кузнецовым).

6. Новый мир, 1993, № 2, с. 176. Публикация А. М. Кузнецова.
7. С. С. Конкин, Л. С. Конкина. Михаил Бахтин. Саранск, 1993, с. 183.
8. Н. И. Николаев. М. М. Бахтин в Невеле летом 1919 г. // Невельский сборник, вып. 1, Акрополь, СПб., 1996, с. 101.
9. «Какова была книга М. Бахтина о Достоевском, подготовленная им к печати в августе 1922 года?» — Этот вопрос поставлен в статье Игэа Садаеси «Иванов — Пумпянский — Бахтин» — см.: Tenth International Congress of Slavists (Sofia, 16-21 Sept. 1988), Japanese Association of Slavists, College of Arts and Sciences. — University of Tokyo, p. 84.
10. Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского. Публикация, вступительная статья и примечания Н. И. Николаева. // М. М. Бахтин как философ. М., Наука, 1992, с. 227; Л. В. Пумпянский. Невельские доклады 1919 года. // Литературное обозрение, 1997, № 2, с. 5 (публикация Н. И. Николаева).
11. В цитатах курсивы принадлежат комментатору, разрядки — цитируемым авторам.
12. М. М. Бахтин как философ, с. 227-228.
13. Л. В. Пумпянский. Достоевский и античность. Петербург, 1922, с. 8.
14. В. Комарович. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Образование, Ленинград, 1925, с. 4, 7.
15. Вячеслав Иванов. Борозды и Межи. Опыт эстетические и критические. М., Мусагет, 1916, с. 34.
16. См.: Николай Котрелев. К проблеме диалогического персонажа (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. II: Testi in russo. Firenze, La nuova Italia Editrice, 1988, p. 94; С. Игэа, вышеупомянутая ст., с. 82.
17. Вячеслав Иванов. По звездам. Опыт философские, эстетические и критические. СПб., Оры, 1909, с. 261-262.
18. См.: М. М. Бахтин как философ, с. 228.
19. Вячеслав Иванов. Борозды и Межи, с. 20.
20. Там же, с. 27.
21. Там же, с. 239.
22. Вячеслав Иванов. По звездам, с. 13.
23. Вячеслав Иванов. Борозды и Межи, с. 7.
24. Там же, с. 36.
25. Николай Котрелев. К проблеме диалогического персонажа, с. 100.
26. Лена Силард. Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в. // Studia Slavica Hung., Budapest, 38/1-2, с. 182-183.
27. Вячеслав Иванов. Борозды и Межи, с. 10.



28. Там же, с. 13-14.
29. Там же, с. 18-19.
30. Там же, с. 17.
31. Если использовать выражение М. Н. Виролайнен, относящееся в контексте ее работы к Пушкину — см.: Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994, с. 321.
32. Фридрих Ш л е г е л ь . Эстетика. Философия. Критика. М., Искусство, 1983, т. 1, с. 281.
33. Фридрих Н и ц ш е . Сочинения в двух томах. М., Мысль, 1990, т. 1, с. 110-115.
34. Там же, с. 135-136.
35. Вячеслав И в а н о в . По звездам, с. 5.
36. Вячеслав И в а н о в . Борозды и Межи, с. 35.
37. Там же, с. 85.
38. Вячеслав И в а н о в . По звездам, с. 193.
39. Там же, с. 196.
40. См. комм. Н. И. Николаева к публикации невелиских докладов Пумпянского: Литературное обозрение, 1997, № 2, с. 15.
41. См.: Беседы, с. 69-70.
42. Л. П у м п я н с к и й . Достоевский и античность, с. 8.
43. Там же.
44. В. К о м а р о в и ч . Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения, с. 6.
45. Л. П у м п я н с к и й . Достоевский и античность, с. 25.
46. См.: Новое литературное обозрение, № 2, 1993, с. 71.
47. Л. П у м п я н с к и й . Достоевский и античность, с. 17.
48. Там же, с. 42.
49. Там же, с. 34.
50. Там же, с. 43.
51. Там же, с. 45.
52. Там же, с. 33.
53. По предположению В. В. Бабича, также мог повлиять на него взгляд И. Ф. Анненского на Достоевского как на поэта (ДКХ, 1994, № 1, с. 84). О «позиции Достоевского» у Анненского: Иннокентий А н н е н с к и й . Книга отражений. М., 1979, с. 239-240.
54. Вячеслав И в а н о в . Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. V.
55. Со ссылкой: Hermann C o h e n. Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. II. Соответствующий фрагмент из Когена по берлинскому изданию 1912 г., S. 63-64, переведен В. Л. Махлиным: действие в драме «имеет в качестве своего прототипического образца судебный процесс (Rechtshandlung), как он закрепляется в договоре, и как раз в этой дуальности (Dualität)

закладывается единство судебного процесса, единство правового субъекта» (В. Л. М а х л и н. Комментарий. // Бахтин под маской, 5/1, М., 1996, с. 152).

56. Звезда, 1926, № 6, с. 264.

57. Л. П у м п я н с к и й. Достоевский и античность, с. 31-32.

58. Новое литературное обозрение, № 9, 1994, с. 78.

59. ИРЛИ, ф. 79, оп. 4, ед.хр. 164. Комментатор благодарит Е. В. Иванову за разрешение использовать изученные ею архивные материалы.

60. Частичная публикация первого доклада: Вопросы философии, 1994, № 9, с. 186-196. Публикация В. Г. Белоуса создает превратное представление об исчерпывающем характере публикации сохранившегося архивного материала; на самом деле в том же фонде Р. В. Иванова-Разумника как тексты докладов Штейнберга наличествуют в более обширной редакции, так и, главное, сохранились материалы обсуждения докладов, в том числе особенно существенное цитируемое ниже выступление А. А. Мейера.

61. А. З. Ш т е й н б е р г. Система свободы Достоевского, с. 81.

62. ИРЛИ, ф. 79, оп. 4, ед.хр. 168, л. 16об.

63. А. З. Ш т е й н б е р г. Система свободы Достоевского, с. 33.

64. Там же.

65. ИРЛИ, ф. 79, оп. 4, ед.хр. 167, л. 18-22.

66. С. И г э т а, с. 85; Н. И. Н и к о л а е в. «Достоевский и античность» как тема Пумпянского и Бахтина (1922-1963)» // Вопросы литературы, 1996, № 3, с. 117-120.

67. В. Л. М а х л и н. Михаил Бахтин: философия поступка. М., Знание, 1990, с. 22.

68. *Esthétique de la création verbale*, par Mikhail Bakhtine, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.

69. И. Н. Ф р и д м а н. Незавершенная судьба «эстетики завершения». // М. М. Бахтин как философ. М., Наука, 1992, с. 58.

70. Н. К. Б о н е ц к а я. Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина. // *Studia Slavica Hung.*, 31, Budapest, 1985, с. 72.

71. Romano G u a r d i n i. Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. München, 1964, S. 27 (первое издание — 1932); рус. перевод: Романо Г у а р д и н и. Человек и вера. Брюссель, 1994, с. 19.

72. Это тонкое различие в определениях представляется здесь весьма существенным, и поэтому вряд ли точен С. Игэта, заключающий, что М.М.Б. в период АГ «не различал поэтику Достоевского от поэтики романтизма» (с. 87).

73. Н. А. Б е р д я е в. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1993, с. 325-341.

74. Н. А. Б е р д я е в: pro et contra. СПб., 1994, с. 268.

75. Там же, с. 310.
76. «Очень рано — раньше кого бы то ни было в России, я познакомился с Сереном Киркегором» // *Беседы*, с. 36.
77. Логос, 1914, СПб.-М., т. 1, вып. 1, с. 112, 149.
78. Молот, газета советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, Невель, 27 мая 1919 // *Невельский сборник*. Вып. 1. СПб. 1996, с. 150.
79. Н. М. Бахтин. Статьи. Эссе. Диалоги. М. 1995, с. 115-116, 137-140.
80. И. Н. Фридман. Незавершенная судьба «эстетики завершения», с. 57.
81. Это понятие М.М.Б. употребил в докладе, сделанном в ленинградском кружке на тему уже написанного, видимо, до этого в Витебске АГ; в записи Л. В. Пумпянского, сделанной летом 1924 г., доклад озаглавлен — «Герой и автор в художественном творчестве»: «Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой <...> И проблема эстетики и заключается в том, чтобы объяснить, как можно так парализовать мир» (публикация Н. И. Николаева; М. М. Бахтин как философ, с. 234).
82. Л. В. Пумпянский. Достоевский и античность, с. 17.
83. С. Игэта, с. 86.
84. Н. К. Бонецкая. Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина, с. 69.
85. И. Н. Фридман. Незавершенная судьба «эстетики завершения», с. 53.
86. В. Л. Махлин. Михаил Бахтин: философия поступка, с. 19.
87. Katerina Clark, Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. — The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts and London, England, 1984, p. 94.
88. Н. К. Бонецкая. Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина, с. 90.
89. Ср. параллельные мысли Владимира Вейдле (в книге, написанной в 1935 г., но подготовленной размышлениями 20-х гг.), для которого романтизм означал «изменение самой основы художественного творчества»; романтизм, по Вейдле, теряет укорененность в стиле, который для романтизма не «дан», а «только задан»; по отношению к «предопределяющему единству стиля» «романтизм есть одиночество все равно бунтующее или примиренное» (В. В. Вейдле. Умирание искусства. СПб., Аxioma, 1996, с. 86-88, 116). Ср. в АГ введение темы кризиса авторства в контексте проблем «традиции и стиля» (*ЭСТ*, 175-179).
90. Философия и социология науки и техники. М., Наука, 1986, с. 158.
91. Замечания об этом — в ст. Д. М. Магомедовой «Полифония» // Бахтинский тезаурус. М., 1997, с. 169-170.

92. Вячеслав И в а н о в . По звездам, с. 285.
93. В неопубликованном пока комментарии к книге Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность».
94. Г. П. Ф е д о т о в . Судьба и грехи Россия. СПб., 1991, т. 1, с. 70.
95. Хронотоп. Межвузовский научно-тематический сборник. Махачкала, 1990, с. 112. — Версия получила распространение — например, в сочинении популярного публициста: «Книга Бахтина вышла первым изданием в 1929 г., написана же была лет на пять раньше» (Борис П а - р а м о н о в . Конец стиля. СПб.-М., 1997, с. 181).
96. В. К о м а р о в и ч . Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения, с. 5-7, 10.
97. Там же, с. 35.
98. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долинина. Пб., Мысль, 1922, с. I, III.
99. Леонид Г р о с с м а н . Поэтика Достоевского. М. 1925, с. 163, 165.
100. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долинина. Сборник второй. М.-Л., Мысль, 1924 (1925), с. I.
101. Ф. Ф. Б е р е ж к о в . Достоевский на Западе. // Достоевский. Труды ГАНХ, вып. 3. М., 1928, с. 300-301.
102. Paul N a t o g r . Fjedor Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrise. Jena, 1923, S. 3.
103. Краткие рефераты книг Наторпа, Прагера и Кауса даны в упомянутом обзоре Ф. Ф. Бережкова, с. 291-293, 297-302, 326.
104. Как явствует из машинописи с авторской правкой, являющейся единственным источником текста, статья была задумана как первая часть более обширного исследования, общее заглавие которого предшествует в машинописи заглавию статьи: «К вопросам методологии эстетики словесного творчества». Общая методологическая задача, таким образом, четко определяется в этом заглавии.
105. В. Л. М а х л и н . Комментарий. // Бахтин под маской, 5/1, М. 1996, с. 128.
106. Б. Х р и с т и а н с е н . Философия искусства. Пер. Г. П. Федотова. СПб., Шиповник, 1911, с. 42-43, 49-114.
107. В. В о л о ш и н о в . О границах поэтики и лингвистики. // В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., Прибой, 1930, с. 225.
108. Там же, с. 224.
109. Там же, с. 205-206.
110. V. К о м а р о в i č . Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung. 1925-1930. Teil 2. // Zeitschrift für slavische Philologie. Herausgegeben von Max Fasmer. Bd. 11, Leipzig, 1934, S. 227-234; см. также: М. М. Бахтин в зеркале критики. М. 1995, с. 77-83 (пер. В. Л. Махлина).
111. Б. Х р и с т и а н с е н . Философия искусства, с. 42.

112. В. Волошинов. О границах поэтики и лингвистики, с. 221.
113. Русская речь. Сборник статей под ред. Л. В. Щербы, сб. 1, Петроград, 1923, с. 96, 100, 131.
114. В. В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., Наука, 1989, с. 298.
115. Там же, с. 303.
116. Звезда, 1930, № 2.
117. В. Волошинов. О границах поэтики и лингвистики, с. 240.
118. Звезда, 1926, № 6, с. 257.
119. В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.-Л. ГИЗ, 1930, с. 24-25; В. В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы, с. 65.
120. В. Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии. // Звезда, 1926, № 6, с. 217.
121. В. В. Виноградов. О художественной прозе, с. 33; В. В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы, с. 70.
122. В. В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы, с. 331.
123. Там же, с. 331-333.
124. Н. К. Бонецкая. М. Бахтин в 1920-е годы. // ДКХ, 1994, № 1; В. Л. Махлин. Я и Другой: К истории диалогического принципа в философии XX в. М., 1997.
125. ДКХ, 1992, № 1, с. 73. Знаменитая книга Бубера «Ich und Du» вышла в этом году; но в письме Пумпянского речь идет о другой книге: М. Вибег. Vom Geist im Judentum, 1921 (согласно «Списку книг, изученных, прочитанных, просмотренных. 1 января — 1 июня 1923 г.» в архиве Л. В. Пумпянского; сообщено Н. И. Николаевым).
126. Краткая анонимная рецензия на книгу помещена в том же номере журнала петербургского философского общества «Мысль» (1922, № 1, с. 176), где напечатана и статья В. Сеземана «Эстетическая оценка в истории искусства», на которую есть ссылка в ФМ, 38 (статья могла иметь значение для выработки понятия «социальная оценка» у М.М.Б.); здесь же — рецензия на книгу Макса Шелера «О вечном в человеке» с кратким изложением мыслей его статьи о «раскаивании и втором рождении», вероятно, послужившем источником устного реферата М.М.Б. об идее исповеди у Шелера, о котором он рассказывал следовательно на тюремном допросе (см. ниже).
127. См.: С. С. Конкин, Л. С. Конкина. Михаил Бахтин. Саратов, 1993, с. 183.
128. Что можно видеть в сопоставлении с вероятным источником (за указание которого благодарность Б. Пулу) — статьей Шелера «Покаяние

и новое рождение» («Reue und Wiedergeburt», 1920): Max Scheler. Vom Ewigen im Menschen. Bern, 1954, S. 29-59, особ. 51.

129. Л. С. В ы г о т с к и й. Психология искусства. М., Искусство, 1968, с. 316. — Ср.: «Даже внутреннее высказывание (внутренняя речь) — социально...»: ФМ, 171.

130. V. К о м а р о в и ч. Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung, S. 230-231 (пер. комментатора).

131. Книжная летопись Государственной центральной книжной палаты, 1929, № 26, 2 июля; № 11554.

132. См.: Вопросы литературы, 1991, № 3, с. 128-141 (публикация документов В. Лаптуна).

133. Перепечатано в кн.: Н. Б е р к о в с к и й. Мир, создаваемый литературой. М., 1989, с. 119-121.

134. Из ответа И. Б. Роднянской на анкету в связи с тридцатилетием выхода второй редакции книги (ПТД): ДКХ, 1994, № 3, с. 21-22.

135. Об отношении «будущего» Н. Я. Берковского к М.М.Б. и его книге свидетельствует письмо ему Берковского от 18 января 1956 г., хранящееся в АБ; старая рецензия 1929 г. на ПТД в письме не упоминается, но оно решительно корректирует эту рецензию. Письмо говорит о том, сколь исключительной сохранялась неофициальная репутация М.М.Б. и его книги по «гамбургскому счету» (сравнение с Пришвиным) в кругах филологов (видимо, прежде всего ленинградских: см. выше из письма 1943 г. Г. А. Гуковского Д. Е. Максиму — с. 487) в пору самой большой как будто забытости и безвестности автора, за семь лет еще до второго издания книги. Исторически выразительна дата письма Берковского: за месяц до XX съезда. Знаменательна и тема юбилея Достоевского: не дает ли он «повода и возможности выступить в печати»? Можно видеть в письме Берковского, написанном в этот момент, предвестие открытия в скором времени новой эпохи в творческой жизни автора ПТД. Письмо написано в ответ на не известное нам письмо М.М.Б., откликнувшегося (очевидно, с большим запозданием) на посланную ему из Ленинграда книгу: Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института, т. IX, факультет языка и литературы, вып. 3, 1954 (дарственные надписи от участников сборника Н. Я. Берковского, Д. Е. Максимова, А. С. Ромма, все датированные 4 апреля 1955; статья А. С. Долинина без надписи: АБ); характерен мотив неизвестности адреса М.М.Б. и невозможности найти «дорогу» к нему ни в Москве, ни в Ленинграде ни в 40-е, ни в 50-е гг.: «дорогу» дала присланная М.М.Б. из Саранска в Ленинград для сдачи кандидатского минимума аспирантка — типичный для М.М.Б. сюжет его связей со столицами даже и в более поздние годы. Ниже публикуется полный текст письма Н. Я. Берковского:

418/11956.

Глубокоуважаемый Михаил Михайлович!

Спасибо, что откликнулись на посланную Вам книгу. Были еще и другие, желавшие сделать Вам надпись, но книга не ждала, нужно было ее ускорить. Особенно огорчился, что не написал Вам — А. С. Долинин.

Вас, конечно, хорошо помнят и знают — все искатели хороших, настоящих книг. Когда еще был жив Михаил Пришвин, прозаики посылали ему свою прозу и поджидали, что он скажет, ибо тайное мнение было такое: один Пришвин — “настоящий”. Так и о Вас считают пишущие о литературе, и это случалось слышать от людей самых разных, когда они вдруг позволяли себе искренность.

Кроме “Достоевского” я знаю еще две книги, которые молва приписывает Вам. Думаю, что п и с а н ы они не прямо Вашей рукой, ибо в них не тот язык, что в “Достоевском”, — очень памятный язык, философски-экспрессионистический. О Вашем “Рабле” только наслышан, сам его в руках не держал, — были ему хвалы и здесь и в Москве.

Ваши добрые слова о моих работах принимаю как снисходительность Вашу. Сам я хорошо знаю, сколько в моих работах всякой ветоши, в которой повинно мое желание дописать недодуманное, закруглить углы и пр. и пр. Цель моя — избавиться ото всего этого, дать полную свободу простому и живому, безо всяких накладок, без ложных орнаментаций. Мне думается, самое трудное для нас — реализм мысли. Ощупью, житейским способом мы еще чуем нечто достоверное, а как только полностью включается сознание, то здесь уже начинается сочинительство. Об этом и мечтается: о сохранении живого предмета в мысли, в теоретическом описании. Мы пишем об искусстве, о культуре так, что каждой нашей строчкой убиваем их, тогда как наша обязанность — воскрешать. Вероятно, здесь сказывается болезнь нашего времени — все до-объяснять и эгоизм науки, ее претензия заменить собою свой предмет. Нужно согласиться на скромную роль науки о культуре: на назначение — отрывать источники, заботиться, чтобы источник действовал, и тогда самим отходить в сторону.

Очень хорошо, что существуют люди, как Вы. Что бы Вы ни сказали, можно знать, что твоя работа попадет на глаза тому, который действительно видит, и это велит быть построже к самому себе и ни в чем себе спуска не давать. Немало есть ложных инстанций и они-то отвращают пишущего: ложный суд ведет к ложной работе.

Очень обрадовался, что Вы собираетесь в Ленинград. Прошу Вас непременно побывать у меня — хочется живого знакомства с Вами.

Не дает ли Вам юбилей Достоевского повода и возможности выступить в печати? И вообще — есть ли у Вас пути в печать? Доходят ли к Вам в Саранск новые иностранные книги? Здесь в Ленинграде книги из Г.Д.Р. мы можем покупать довольно широко, сейчас можно их и выписывать, а Москва еще богаче ведет свой книжный торг. Среди случайных книг бывает на прилавке и полный Thomas Mann, например.

Устраивая сборник московского Военного Института, вышедший в 1946 г., я хотел непременно Вас привлечь к участию, но в Москве никто не мог мне дать направления к Вам. Если бы не эта женщина, приехавшая сдавать свой минимум, я бы, вероятно, и не нашел дороги к Вам и сейчас.

Приветствую Вас! Прошу Вас писать и прошу помнить, что жду Вас в гости.

Привет от Ваших здешних почитателей.

Ленинград, А 405 02 — телеф. Н. Берковский

Коломенская 35 кв. 62» (АБ).

136. И. Гроссман - Рощин. Дни нашей жизни. О познаваемости художественного прошлого. О «социологизме» М. Н. Бахтина, автора «Проблемы творчества Достоевского». // На литературном посту, 1929, № 18, сентябрь. Статья открывает номер. Для стиля ее показательна небрежность в переписывании как инициалов автора книги, так и ее названия.

137. Фотоснимок этой страницы книги с надписью Луначарского — см.: Литературное наследство, т. 82, 1970, с. 163.

138. О. Е. Осовский. Человек. Слово. Роман. Саранск, 1993, с. 61.

139. Литературное наследство, т. 82, с. 165-166.

140. И. С. Тургенев. Сочинения. Т. VIII, Госиздат, М.-Л., 1929, с. XIV.

141. Там же, с. XIV-XV.

142. Там же, т. IX, 1930, с. 161-162.

143. Там же, т. VI, с. 10-11.

144. Беседы, с. 237, 323.

145. И. С. Тургенев. Сочинения, т. IX, с. 162.

146. Н. П. Анциферов. Из дум о былом. М. Феникс, 1992, с. 385: «После собрания я подошел к его жене и сказал ей: “Убедите Алексея Федоровича воздержаться от таких выступлений”. Она ответила, грустно взглянув на меня: “Всего не перемолчишь”».

147. Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 11, Leipzig, 1934, S. 227-234; далее цитируется в большинстве случаев в переводе В. Л. Махлина — см.: М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995, с. 74-83.

148. Там же, S. 212.

149. В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., Academia, 1929, с. 137-138.

150. Вячеслав Иванович. Борозды и Межи, с. 21.

151. Новое литературное обозрение, № 2, 1993, с. 71-72.

152. См. также: П. М. Бицilli. Избранные труды по филологии. М., Наследие, 1996, с. 636-638.

153. Числа, Париж, № 2-3, 1930, с. 241.



154. О Достоевском. Сб. 2, Прага, с. 25-30.
155. Годишник на Софийския Университет. Историко-филологически факултет, 1945/46, т. 42, ч. 15, София, 1946, с. 1-72. См. также: П. М. Б и ц и л л и. Избранные труды по филологии; цитируемые места — на с. 489-490 и 522.
156. Slavische Rundschau, Berlin, 1930, № 1, S. 29-31; русский перевод Т. Г. Юрченко: М. М. Бахтин в зеркале критики, с. 67-69.
- 156а. См.: Галин Т и х а н о в. Бахтины в Англии. Дополнения к биографии Н. М. Бахтина и к истории рецепции М. М. Бахтина. // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998, с. 595-598.
157. О Достоевском. Сб. 2, Прага, 1933, с. 4-5.
158. О Достоевском. Сб. 3, Прага, 1936, с. 6.
159. Беседы, с. 57.
160. О Достоевском, сб. 2, Прага, 1933, с. 40-41.
161. Slavia, Praha, 1931, т. IX, вып. 4, с. 837-840.
162. Прот. Георгий Ф л о р о в с к и й. Пути русского богословия. 2 изд. YMCA-PRESS, Paris, 1981, с. 553.
163. Новое литературное обозрение, № 2, 1993, с. 72.
164. Перепечатаны: Н. С. Т р у б е ц к о й. История. Культура. Язык. М., 1995, с. 617-725.
165. N. S. Т р у б е т z k o y. Dostoevskij als Künstler. London — The Hague — Paris, 1964.
166. Н. С. Т р у б е ц к о й. История. Культура. Язык. С. 623.
167. Там же, с. 664.
168. Там же, с. 709.
169. Там же, с. 695.
170. Там же, с. 638.
171. Там же, с. 623.
172. Там же, с. 628.
173. Там же, с. 660.
174. Там же, с. 716; N. S. Т р у б е t z k o y. Dostoevskij als Künstler, S. 145-146.
175. Там же, с. 717.
176. Новый журнал, Нью-Йорк, т. 51, 1957, с. 286.
177. Из книги: V. S e d u r o. Dostoyevski in Russian Literary Criticism. 1846-1956. New York, Columbia University Press, 1957.
178. В. Ш к л о в с к и й. Против // Вопросы литературы, 1960, № 4, с. 98-99.
179. Я. С. Б и л л и н к и с. Ф. М. Достоевский. Л., 1960, с. 34.
180. Вопросы литературы, 1960, № 5, с. 73.
181. См. также: Новое литературное обозрение, № 2, 1993, с. 84.
182. Литература и жизнь, 1962, 16 марта.

183. Вопросы философии, 1992, № 1, с. 134.

184. Александр Садецкий. Открытое слово. Высказывания М. М. Бахтина в свете его металингвистической теории. РГТУ, М., 1997, с. 25-27.

## Примечания к тексту книги «Проблемы творчества Достоевского»

1\*. «Предисловие» к *ПТД* полностью заменено новым вступлением «От автора» во втором издании книги. Из тезисов «Предисловия» потеряли значение обоснование исключительно теоретического характера книги (в результате введения в *ППД* большого исторического материала) и социологический пассаж о «внутренней, имманентной социологичности» литературного произведения. В новой редакции перешли в «От автора» положения о «принципиальном новаторстве Достоевского» в области художественной формы (в *ПТД* оно было названо «революционным») и о необходимости преодоления «узко-идеологического подхода» к Достоевскому. Отдельные наиболее выразительные разночтения по тексту двух редакций книги будут далее отмечаться в примечаниях к отдельным местам, но задачи фронтального анализа всех отличий *ППД* от *ПТД* настоящие примечания не ставят; такой анализ будет дан в комментарии к *ППД* в т. 6 настоящего Собрания.

2\*. Вопреки намерению автора при переработке книги для второго издания, заявленному в письме В. В. Кожинуву от 30.07.1961: «Изложение я не собираюсь делать популярнее» («Москва», 1992, № 11-12, с. 179), — ему пришлось по требованию редакции издательства «Советский писатель» пойти на терминологические уступки. Это коснулось прежде всего феноменологической терминологии: понятия «интенция» и «интенциональность», входившие в терминологический костяк *ПТД*, были устранены по всему тексту книги и заменены разнообразными эквивалентами (в этом случае на месте «интенциональности» появилась «значимость»; фронтальная сводка этих замен дается в комментарии к т. 6 Собрания). Вынужденная косметическая правка коснулась и некоторых других еще экзотических в идеологической ситуации начала 60-х гг. терминов-слов, выдававшими связь автора с «устаревшими» интеллектуальными традициями: так, в том же первом абзаце первой главы заменены: «философем» на «философских построений» и «идеологемы» на «идеологические концепции». На дальнейших страницах книги это коснулось таких слов, как «коррелятивный» (на «соотносительный»), «парадигмы» (на «иллюстрации»), «гетерогенность» (на «разнородность»): см. с. 11, 15, 20, 22. Некоторые другие подобные замены будут отмечены в дальнейших примечаниях.

3\*. Своеобразие бахтинского сдвига в понимании и употреблении категории *события* начиная с переиздания книги о Достоевском в 1963 г.

интригует литературоведческое сознание. Ключ к бахтинскому наполнению категории дали его философские сочинения, опубликованные позднее (*ФП* и *АГ*), в которых понятие *события* сопрягается с понятием *бытия*, порождая такие бахтинские философские гибриды, как «бытие-событие» и «событие бытия». В *ФП* уже содержится формула, предвещающая понимание романа Достоевского и его единства не как *единства мира*, но как *единства события*: «Множество неповторимо ценных личных миров разрушило бы бытие как содержательно определенное, готовое и застывшее, но оно именно впервые создает единое событие» (*ФП*, 116). Эта картина уже соответствует формуле коперниканского переворота, произведенного Достоевским: не событие в мире как часть его, а мир как событие взаимодействия «неповторимо ценных личных миров». Термин единства полифонического романа, по М.М.Б., — не мир, а событие. Понимание, расходящееся с обычным словоупотреблением (как в жизни, так и в поэтике) в значении жизненного и сюжетного факта или узла; напротив, *событие* противопоставлено в *ПТД сюжета*; оно *над* сюжетом, оно начинается «там, где сюжет кончается» (с. 76); «основное событие... не поддается сюжетно-прагматическому истолкованию» (с. 13). Составляющие (элементы) события у Достоевского — не сюжетные факты, действия, положения, а цельные личности с их сознаниями-мирами, а самое событие — поднимающийся над сюжетными отношениями людей диалог этих личностей; в этом смысле и личность у Достоевского, по заключающей книгу формуле, стала «из бытия... событием» (с. 175). То же относится и к *идее*; поэтому значение платоновского диалога для диалога Достоевского отрицается на том основании, что «идея мыслится Платоном не как событие, а как бытие» (с. 173). Выяснение корней бахтинского «события» в немецкой философской традиции конца XIX — начала XX вв. (В. Виндельбанд, Г. Риккерт, Г. Коген) предпринято в исследованиях Вадима Ляпунова (М. М. Bachtin. *Toward a Philosophy of the Act*. University of Texas Press, Austin, 1993, pp. 78-79) и Н. И. Николаева («Второе философское открытие М. М. Бахтина: «автор» и «герой»: в печати). По наблюдениям последнего, «событие» у М.М.Б. представляет собой преобразование двух немецких терминов — «Geschehen» Виндельбанда и «Ereignis» Ницше, Риккерта и Когена, а это второе понятие у этих философов (и, несомненно, у М.М.Б.) восходит к последним словам второй части «Фауста» Гете, на которые равнялось движение русского символизма: «Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis, Das Unzuländliche Hier wird's Ereignis»; русские переводчики передают «Gleichnis» как «символ», «Ereignis» — как «исполнение» (Н. Холодковский), «достижение» (Б. Пастернак). Таким образом, бахтинское «событие» укоренено и в символистской культуре.

4\*. «Но в то же время» — этот ходячий оборот речи здесь и далее в ряде мест книги у М.М.Б. служит формулой того расширения авторского сознания в творчестве Достоевского, которое позволяет *вместить*

«другое, чужое сознание» не как объектный «образ», а как полноценное «слово» и «голос», «вместить в произведение полноту чужой мысли и неослабленный чужой акцент» (с. 64). Полифоническое «вместить» в этом смысле антинормично в мире понятий М.М.Б. монологическому «втиснуть»: «Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения...» (с. 15). Эта необычайная художественная способность «вместить» означает для М.М.Б. преодоление как естественных ограничений нашего опыта и «естественного» закона нашего восприятия другого человека как объекта восприятия, так и «естественного» как бы тоже художественного закона построения образа человека — «завершения» образа героя автором; эстетическая проблема здесь сливается с философской проблемой «чужого "я"», разработанной в петербургской школе неокантианства (А. И. Введенский, Н. О. Лосский, И. И. Лапшин), — проблемой, о которой уже в 40-е гг., возвращаясь к рефлексии над Достоевским, приведшей в конце концов ко второй редакции книги, М.М.Б. заметит: «Сейчас это узловая проблема всей философии» (т. 5, 72). В упомянутой в предыдущем примечании работе Н. И. Николаев называет «вторым философским открытием» М.М.Б. в 1920-е гг. переключение воспринятой в неокантианской школе философской проблематики в плоскость философской эстетики и отождествление традиционных категорий «я» и «другого» с художественными категориями автора и героя, следствием чего стало утверждение этих последних в качестве философских категорий. Как такие художественно-философские категории они и действуют в ПТД. Расширение авторского сознания у Достоевского, согласно идее книги, находится на границе возможного в художественном произведении вообще. Поэтому на дальнейших страницах книги, пользуясь формулой фантастического стенографа из предисловия к «Кроткой», М.М.Б. называет *фантастической* и установку автора у самого Достоевского (с. 51). В ПТД в параллель расширению авторского сознания вводится тезис об «активном расширении сознания» читателя Достоевского — «но не только в смысле освоения новых объектов <...>, а прежде всего в смысле особого, никогда ранее не испытанного диалогического общения с полноправными чужими сознаниями и активного диалогического проникновения в незавершимые глубины человека» (ПТД, 92-93).

5\*. Выражение, очевидно отсылающее к формуле самого Достоевского: «При полном реализме найти в человеке человека» (Достоевский, т. 27, 65).

6\*. Понятие «художественной воли», активно действующее в ПТД (ср. далее в критическом анализе статьи В. Л. Комаровича: «художественная воля полифонии есть <...> воля к событию» — с. 29), взято из терминологического арсенала немецкого искусствознания рубежа веков. Понятие это рассмотрено в ФМ как основное понятие «западноевропейского формалистического искусствоведения», которое в целом автор оценивает

высоко. И хотя имеется дежурная оговорка о неприемлемости этого понятия «для марксизма», заключенная в нем критическая позиция по отношению к утилитарному позитивизму в эстетике «должна быть всецело принята». В трудах Алоиза Ригля и В. Воррингера «все движение и развитие в истории искусств объясняется только изменением “художественной воли”» (ФМ, 19-20). Этим понятием и автор ПТД формулирует власть Достоевского над современной литературой: «порабощает его художественная воля» (с. 42).

7\*. Ср. запись М.М.Б. через сорок лет, вскрывающую единство его пути, подтверждаемое единством понятий его языка: «Диалог и диалектика. В диалоге снимаются голоса..., снимаются интонации..., из живых слов и реплик вылушиваются абстрактные понятия и суждения, все втискивается в одно абстрактное сознание — и так получается диалектика» (ЭСТ, 352).

8\*. Ответственное понятие, как и «событие», одно из главных понятий, образующих контекст понимания Достоевского в ПТД (см. также на с. 40 упрек Б. М. Энгельгардту в недооценке «глубокого персонализма Достоевского»). Событие у Достоевского как отношение личностей, и даже «внутренних» личностей (см. на с. 20 о «связующем внутренних людей событии»), — персоналистично. См. замечание Ю. Давыдова о том, как уже в ФП «от философии жизни перебрасывался мост к тому, что впоследствии получит название “персонализма”» (Вопросы литературы, 1997, № 4, с. 100).

9\*. Ср.: «Подросток», ч. 1, гл. 3, III-IV (Достоевский, т. 13, 46-47).

10\*. По догадке Н. И. Николаева, на постановку проблемы «чужого “я”» в статье Вяч. Иванова могла повлиять книга И. И. Лапшина «Проблема “чужого Я” в новейшей философии» (СПб., 1910). Таким образом, заключает Н. И. Николаев, «Вяч. Иванов впервые совместил кантовскую проблему “чужого я” с традицией религиозно-философского рассмотрения творчества Достоевского. Именно это совмещение у Иванова прежде всего анализирует М.М.Б. в ПТД». Из статьи «Достоевский и роман-трагедия»: «Муза Достоевского, с ее экстатическим и ясновидящим проникновением в чужое я»; «Проникновение есть некий transcensus субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект»; «Его проникновение в чужое я, его переживание чужого я, как самобытного, беспредельного и полновластного мира...»; «И то же проникновение в чужое я, как акт любви»; «откровения Достоевского о чужом я» (Вячеслав И в а н о в . Борозды и Межи, с. 31, 34, 35-36, 40).

11\*. Обещание осталось не выполненным, если не считать краткого примечания на с. 24 в связи с рассуждением о монологизме драмы; на дальнейших страницах возникают и осложняющие замечания об обоснованности аналогии романов Достоевского с трагедией (с. 34) и о тяге Достоевского к драматической форме и «драматическому принципу един-

ства времени» (с. 37). Возможно, это повисшее в тексте книги намерение вернуться к определению Вяч. Иванова говорит о том, что в проекте автора был более развернутый «критический анализ» ивановской концепции, в печатном же тексте осталась его сокращенная запись. Можно обратить внимание на то, что слово «глубоко» («глубоко неверным») во фразе, к которой сделано примечание, исключено в ППД, где сказано просто: «неверным» (ППД, 13).

12\*. Размежевание Достоевского с романтизмом последовательно проведено по тексту книги; см. также с. 28, 35, 77.

13\*. Важнейший тезис книги, который может быть комментирован толкованием бахтинолога: «Сотворенная свобода героя, как художественный принцип, есть эстетизация вероучительного положения о сотворенной свободе человека. Достоевский, придерживающийся его в своих убеждениях и эстетизирующий в своих произведениях, оказывается в этом исключительно важном вопросе принципиальным ортодоксом» (Н. К. Б о н е ц к а я . Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина. // *Studia Slavica Hung.*, 31, Budapest, 1985, с. 100).

14\*. *Dostojewski und sein Schicksal*, von Otto Kaus. 1923, E. Laub'sche, Berlin, S. 36. Выписки из книги рукой Е. А. Бахтиной (см. выше, с. 432) почти ограничиваются двумя процитированными в оригинале фрагментами со стр. 36 и 63 книги Кауса; кроме них сделаны краткие выписки со стр. 35 и 39. В ППД текст цитируется в собственном русском переводе М. М. Б.: «Достоевский — это такой хозяин дома, который отлично уживается с самыми пестрыми гостями, способен овладеть вниманием самого разношерстного общества и умеет держать всех в одинаковом напряжении. Старомодный реалист с полным правом может восхищаться изображением каторги, улиц и площадей Петербурга и произвола самодержавного строя, а мистик с неменьшим правом может увлекаться общением с Алешей, с князем Мышкиным и с Иваном Карамазовым, которого посещает чорт. Утописты всех оттенков могут находить свою радость в снах “смешного человека”, Версилова или Ставрогина, а религиозные люди — укреплять свой дух той борьбой за Бога, которую ведут в этих романах и святые и грешники. Здоровье и сила, радикальный пессимизм и пламенная вера в искупление, жажда жизни и жажда смерти — все это борется здесь никогда не разрешающейся борьбой. Насилие и доброта, гордое высокомерие и жертвенное смирение — вся необозримая полнота жизни в выпуклой форме воплощена в каждой частице его творений. При самой строгой критической добросовестности каждый может по-своему истолковывать последнее слово автора. Достоевский многогранен и непредвидим во всех движениях своей художественной мысли; его произведения насыщены силами и намерениями, которые, казалось бы, разделены непреодолимыми безднами» (ППД, 24-25).

15\*. Перевод в ППД: «Могучее влияние Достоевского в наше время и все неясное и неопределенное в этом влиянии находят свое объяснение и

свое единственное оправдание в основной особенности его природы: Достоевский — самый решительный, последовательный и неумолимый певец человека капиталистической эры. Его творчество — это не похоронная, а колыбельная песня нашего современного, порожденного огненным дыханием капитализма, мира» (ПЖД, 26).

16\*. Вводя эту аналогию, Комарович следовал Вячеславу Иванову (см. выше, с. 435, 441, 460). Вообще полифонически-контрапунктические ассоциации настойчиво возникали у писавших о Достоевском. А. Гозенпуд приводит интересное суждение чешского писателя Ф. Шальды, который писал в 1914 г. (т. е. почти одновременно со статьей Иванова о романе-трагедии): «Достоевский является также и самым великим из всех когда-либо живших мастеров формы, и форма эта совершенно новая — я предложил бы назвать ее *полифонической*. Все действующие лица Достоевского связаны многообразными нитями, образующими в совокупности густую ткань на станке жизни... Действующие лица Достоевского находятся в непрерывной взаимосвязи, в постоянном взаимодействии с другими персонажами, переживая внутреннюю драму любви и искупления» (цит. по кн.: А. Г о з е н п у д. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., 1981, с. 4). От этой импрессионистической характеристики еще далеко до теории полифонического романа, и описание Шальды могло бы быть отнесено и к Бальзаку (которого Луначарский будет приводить в пример Бахтину как писателя, в отношении «полифоничности» даже превосходящего Достоевского), но суждение это симптоматично как попытка *определения* качества *формы* у Достоевского.

17\*. Ср. в ПЖД, где автор расширил понятие полифонического романа до идеи типа художественного мышления, «который мы *условно* назвали полифоническим» (ПЖД, 3). Специальное исследование Д. М. Магомедовой, однако, показывает, что источником термина М.М.Б. были не только общие культурфилософские идеи (Вяч. Иванов) и артистические ассоциации, но и «теория музыки как таковая», сведения из которой автор мог почерпнуть в общении с М. В. Юдиной, И. И. Соллертинским или В. Н. Волошиновым. Автор исследования сопоставляет словарь концепции М.М.Б. с типическими определениями полифонии и контрапункта в сочинениях по теории музыкальной формы и устанавливает общность контекста понятий («голос», «акцент», «ответ», «двуголосие», «сочетание»); поэтому, заключает исследователь, осознанная и подчеркнутая автором метафоричность его верховного понятия «все же не означает неточности, необязательности. Система повторяющихся значений говорит о глубокой продуманности проведенной Бахтиным аналогии» (Д. М. М а г о м е д о в а. Полифония. См.: Бахтинский тезаурус. М., РГГУ, 1997, с. 170-173). Оценивая эту авторскую оговорку к термину как «простой метафоре», следует в то же время принять во внимание и другую его оговорку в другой работе, являющуюся уже оговоркой к ого-

ворке (речь идет о термине «хронотоп», переносимом автором в филологию из математического естествознания и теории относительности): «мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем)...» (ВЛЭ, 234-235). Очевидно, то же автор мог бы сказать о «полифонии» как метафоре: «почти, но не совсем». Также надо принять во внимание еще в одном рукописном тексте М.М.Б. выпад против «предельной однотонности термина», в котором «происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями» (т. 5, 79). Таким образом, превращая метафору в термин (полифонический роман, хронотоп), слово бахтинского языка одновременно тем самым и сохраняет за термином «метафорическую силу», которую оно не хочет и не должно утрачивать. А. Садецкий в этой связи говорит о процессе «метафоризации термина» у М.М.Б., в котором метафорическое и предметное значения гибко связаны динамикой взаимопереноса; в случае «полифонического романа» это связь музыкальной метафоры с филологической темой, благодаря чему «полифоническое» соотносится одновременно с «гомофоническим» и «монологическим»: «“Полифоническое”, отбрасывающее тень “диалогического”, “монологическое”, из-за которого выглядывает “гомофоническое”, сопоставления, в которых открываются друг другу несовпадающие планы соотносенных концептов (отвечает не то, что структурно соответствует)...» (Александр Садецкий. Открытое слово, с. 96, 101).

18\*. Последние две фразы из статьи Энгельгардта, с выражением полной солидарности («Б. М. Энгельгардт совершенно справедливо указывает...»), цитируются в написанном в том же 1928 г. *МФЯ*; цитата приведена к характеристике процесса субъективизации «авторского контекста», выражающегося в замещении «автора в обычном смысле слова» рассказчиком: «Он не может противопоставить их <героев — *Комм.*> субъективным позициям более авторитетного и объективного мира. Таков рассказ у Достоевского, Андрея Белого, Ремизова, Сологуба и у современных русских романистов». Здесь та же тенденция сближения Достоевского и Андрея Белого, проявляющаяся в работах М.М.Б. на протяжении всех 20-х гг. (*АГ*, лекции в записи Миркиной); в *ПТД*, однако, тенденция эта замаскирована, имя Белого не упомянуто. Но в параллельно складывавшейся «философии языка» М.М.Б. эта тенденция приближения Достоевского к литературной современности автора налицо, и, согласно развернутой в *МФЯ* периодизации, Достоевский скорее всего отнесен к последнему из описываемых периодов: «и, наконец, р е л я т и в и с т и ч е с к и й и н д и в и д у а л и з м с его разложением авторского контекста (современность)» (*МФЯ*, 119-121).

19\*. Можно было бы заключить на основании всех работ М.М.Б., что он органически чужд и самому автору *ПТД*. См. поздние его замечания о диалоге и диалектике и о «монологизме гегелевой “Феноменологии духа”» (*ЭСТ*, 352, 364), а также устное высказывание, записанное соста-



вителем настоящего комментария 17.XI.1971: «Диалектика гегелевского типа — ведь это обман. Тезис не знает, что его снимет антитезис, а дураксинтез не знает, что в нем снято» (Новое литературное обозрение, № 2, 1993, с. 88).

20\*. Это место из ПТД цитировал в «Путиях русского богословия» (с. 553) прот. Г. Флоровский как подтверждение «заслуживающей полного внимания мысли о философони у Достоевского».

21\*. А эту вынужденную оговорку по поводу «образа церкви» автор переживал и сорок лет спустя: «Даже церковь оговаривал» (Новое литературное обозрение, № 2, с. 72).

22\*. О роли Георга Зиммеля в философском становлении М.М.Б. и отражении статей Зиммеля «Понятие и трагедия культуры» и «Индивидуальный закон. Истолкование принципа этики» в ФП см. в упомянутой выше статье Ю. Н. Давыдова (см. примеч. 8\*).

23\*. Ср. исходное положение статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия»: «Он великий зачинатель и предопределил нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал — как “Тернер создал лондонские туманы”, — т. е. открыл, выявил, облек в форму осуществления — начинавшуюся и еще не осознанную сложность нашу...» (Вячеслав И в а н о в . Борозды и Межи, с. 7). Эти общие утверждения обращаются в ПТД в структурные наблюдения.

24\*. В ППД: «в сфере идей» — еще один из примеров терминологического упрощения во второй редакции книги (ППД, 44). То же изменение — на с. 41.

25\*. Ср. в лекции об Андрее Белом: «Но все русские прозаики пошли за Гоголем и Достоевским» (с. 338).

26\*. Достоевский, т. 1, 92.

27\*. В ППД: «целостную действительность» (ППД, 65).

28\*. Метафора, посредством которой И. Кант определил собственное дело в философии (во втором предисловии к «Критике чистого разума»), в ФП была упомянута с именем самого Канта: «Мы забыли коперниканское деяние Канта» (ФП, 86). Теперь М.М.Б. обращает ее на дело Достоевского в литературе. «Коперниканский переворот» — радикальное изменение картины мира в результате переноса точки зрения на нее и, как следствие, решающий поворот в космологических представлениях (Коперник), в истории философии (Кант) и в литературе (Достоевский).

29\*. Термин «доминанта», вероятно, непосредственно воспринят из «Философии искусства» Б. Христиансена, с. 204 и далее. В 1920-е гг. термин был активен одновременно и в работах «формальной школы» (см.: Ю. Н. Ты н я н о в . Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 227, 277; комм. А. П. Чудакова — с. 494), и в научно-нравственных размышлениях А. А. Ухтомского, опубликованных лишь частично («Доминанта как фактор поведения» // Вестник Коммунисти-

ческой академии, кн. 22, 1927), но, несомненно, известных М.М.Б. и из устных источников и, вероятно, из личного общения (в докладе Ухтомского о хронотопе в биологии, на котором летом 1925 г. в Петергофе присутствовал М.М.Б., были, по его свидетельству, «затронуты и вопросы эстетики»: *ВЛЭ*, 235). Функционирование термина у формалистов и у Ухтомского было весьма различным, но то и другое объединяется в звучании термина в *ПТД*. Особенно очевидно такое объединение сказывается в замечании на следующих страницах о том, что герой из подполья впервые позволил Достоевскому «как бы слить художественную доминанту изображения с жизненно-характерологической доминантой изображаемого человека» (с. 47). Анализ «жизненно-характерологической доминанты» героев «Двойника» и «Записок из подполья» (два произведения Достоевского, наиболее полно, «монографично» разобранные в *ПТД*) очень сближается с философской разработкой (с опорой на повесть Достоевского) в те же годы темы Двойника по преимуществу в эпистолярных текстах (неизвестных, конечно, тогда М.М.Б.) Ухтомского — см.: А. У х т о м с к и й. Интуиция совести. СПб., 1996, с. 248-261. Об Ухтомском и Бахтине: Katerina Clark, Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, Cambridge and London, 1984, p. 73, 174-175, 279; Nicoletta Marcialis. M. Bachtin e A. Uchtomskij // Bachtin: teorico del dialogo. Milano, 1986, p. 79-91; В. Е. Х а л и з е в. Учение А. А. Ухтомского о доминанте и ранние работы М. М. Бахтина // Бахтинский сборник II. М., 1991, с. 70-86; е г о ж е. Ухтомский А. А. (1875-1942) // Философские науки, 1995, № 1, с. 184-190.

30\*. *Достоевский*, т. 28, кн. 1, 131.

31\*. Там же, т. 5, 109.

32\*. В *ППД*: «Только у классицистов...» — соответственно установившемуся в советском литературоведении определению (*ППД*, 68). Та же замена «неоклассиков» на с. 56.

33\*. Расин — второе имя из «большого времени» литературы, после Данте, возникающее в книге рядом с именем Достоевского. Конечно, это имя более необычно в таком соседстве. Сравнение с Расином выглядит парадоксом, настолько различны они содержательно. Но именно эта полярность в характеристиках, в «материале» и позволяет эффектно выявить в сближении с поэтом столь совершенным и Достоевского как совершенного тоже художника. Парадокс заостряется тем, что с героем Расина по этому качеству художественной точности сближается не кто иной из героев Достоевского, как человек из подполья. Это сближение еще раз возникает на дальнейших страницах книги: внутренние и внешние диалоги в «Записках из подполья» «так абстрактны и классически четки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина» (с. 158). Такое сближение — единственное в своем роде в литературе о Достоевском, и оно характеризует метод автора *ПТД* как со стороны универсального кругозора, в котором ориентирует он свой взгляд на Достоевского

(«большое время»), так и со стороны установки на выявление художественного качества и своеобразного конструктивного совершенства искусства Достоевского, которое утверждается в ПТД с убедительностью, единственной в своем роде также в литературе об этом писателе (ср. несколько ранее о мире Достоевского, который «по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир» — с. 40). Стимулом к возникновению Расина в книге о Достоевском могло послужить особое внимание к Расину Л. В. Пумпянского на невеликих обсуждениях 1919 г. (см. выше, с. 435).

34\*. *Достоевский*, т. 5, 121-122.

35\*. «Человек из зеркала» — «магическая трилогия» Ф. Верфеля (1920). Русский перевод: Франц В е р ф е л ь. Человек из зеркала. Перевод В. А. Зоргенфрея, Пб.-М., 1922. Сцена суда — часть третья, сцена IV.

36\*. *Достоевский*, т. 24, 5-6.

37\*. Критику художественной «дерзости» Толстого в изображении сознания умирающих героев, критику с точки зрения вместе и эстетической, и догматически-христианской, дал в свое время К. Н. Леонтьев, избрав объектом критики один из «Севастопольских рассказов». Леонтьев противопоставил картину смерти князя Андрея Болконского как удовлетворяющую одновременно и «требованиям психического реализма» и основоположениям веры — «бессильной претензии» анализа сознания умирающего в эпизоде смерти Праскухина в «Севастополе в мае»: в изображении кончины князя Андрея автор «ограничился наиболее естественным приемом; он поставил себя в эту минуту на место Наташи и кн. Марьи, а не на место самого умирающего или умершего. Так-то оно вернее!» (К. Л е о н т ь е в. Собрание сочинений, т. VIII, М., 1912, с. 268). Этот же эпизод смерти Праскухина впоследствии разобрал Б. М. Эйхенбаум, дав яркое описание художественной позиции автора, найденной Толстым именно в «Севастополе в мае», описание, которому отвечает бахтинская ее характеристика как «монологической». Голос автора в этом рассказе — «голос уже не постороннего, а потустороннего существа. Это — новая мотивировка, являющаяся как бы новым освобождением от нее. После интродукции, устанавливающей этот звучащий сверху тон авторского голоса, Толстой имеет художественное право применить к своим персонажам мельчайший масштаб, никак не мотивируя особо своего анализа, потому что он уже мотивирован этим тоном. Это было для Толстого важным художественным открытием, последствия которого скажутся на всем дальнейшем творчестве» (Б. Э й х е н б а у м. Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы. Л., Прибой, 1928, с. 175). Ср. этот тезис об освобождении автора от мотивировки с бахтинским: «Для Толстого не возникает самой проблемы...» Книга Эйхенбаума в это самое время активно используется автором ПТД в его статьях 1929 г. о Толстом (см. с. 178, 552, 556).

38\*. Фраза исключена в ППД.

39\*. В ППД: «с одноидейностью обычного типа» (ППД, 103).

40\*. За этой скупой библиографической ссылкой скрывается первостепенное значение названных сочинений Макса Шелера для философской работы М.М.Б. в 1920-е гг. Имя Шелера встречается в книге «Фрейдизм», где он назван «самым влиятельным немецким философом наших дней» (В. Н. Волошинов. Фрейдизм. Критический очерк. М.-Л., 1927, с. 21) и даются ссылки на первое издание его книги о сущности и формах симпатии, носившее иное название — «Phenomenologie und Theorie der Sympathiegefühle, Halle, 1913, — и на другую его книгу — «Vom Ewigen im Menschen», 1921, реферат которой («об исповеди») М.М.Б. читал в ленинградском домашнем кружке (см. с. 469 и примеч. 126, 128). О значении Шелера говорит как заявленное здесь, во «Фрейдизме», намерение автора посвятить ему особую главу в книге «Философская мысль современного Запада», названная здесь как подготавливаемая к печати (с. 21-22), так и обширный конспект в виде выписок из книги «Wesen und Formen der Sympathie», выполненный Е. А. Бахтиной, несомненно, по отметкам, сделанным М.М.Б. в тексте книги, в ходе подготовки ПТД. К этому времени существовало уже три издания книги Шелера: после первого издания 1913 г. — второе 1923 г. уже под новым названием и третье 1926 г. В комментируемом примечании к ПТД указано издание 1926 г., с него, очевидно, и был сделан конспект, о чем в том числе говорят библиографические выписки, непосредственно предшествующие конспекту, поскольку они содержатся именно в предисловии к третьему изданию книги Шелера. Полный текст бахтинских выписок в оригинале и с переводом (и с примечаниями переводчиков) см. ниже: «Описание конспектов...» Тот факт, что во «Фрейдизме», написанном в 1926 г., упомянуто первое издание книги Шелера 1913 г. (хотя уже существовало издание 1926 г.), а в ПТД через несколько лет — третье издание 1926 г., показывает, что М.М.Б. обращался к ней заново при работе над книгой о Достоевском (наблюдение Н. И. Николаева). Основополагающее скрытое присутствие Шелера в ПТД было явственно осведомленным современникам; см. замечание Р.Плетнева (в рецензии, опубликованной в Праге в 1931 г. — см. выше), что книга читается «в свете новой философии (М. Шелер)». Книга М.М.Б. вышла вскоре после внезапной смерти Шелера в 1928 г.; в откликах на нее говорилось о воздействии этого мыслителя на все философское поколение 1910-20-х гг. «Нет никого из философствующих всерьез сегодня, — писал М. Хайдеггер в некрологе Шелеру (1928) — кто мог бы заместить ушедшую от нас вместе с ним живую возможность философии (die lebendige Möglichkeit an Philosophie)». Тогда же под свежим впечатлением Николай Гартманн писал в «Kantstudien» (т. XXXIII): «Высокое искусство возрастающего переучивания (fortschreitenden Umlernens) дано не каждому. Даже из великих в истории им обладали только немногие. Оно, это

искусство, ставит Шелера в один ряд с такими мыслителями, как Фихте, Шеллинг, Ницше, да, пожалуй, и Платон <...> По самому своему существу он был проблемный мыслитель (Problemdenker)».

41\*. В ППД сюда введено важное историческое приурочение описываемой философско-идеологической тенденции: «Укреплению монологического принципа и его проникновению во все сферы идеологической жизни в новое время содействовал европейский рационализм с его культом единого и единственного разума и особенно эпоха Просвещения, когда формировались основные жанровые формы европейской художественной прозы» (ППД, 108).

42\*. В ППД: «Представителем» (108). Также: «представляет» вместо «репрезентирует» на с. 65 (ППД, 124).

43\*. Ср. в АГ другой вариант определения: «бесконечный герой романтизма»: «Такой герой бесконечен для автора, то есть все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием» (ЭСТ, 21).

44\*. В ППД: «тем самым в свернутом виде» (124).

45\*. *Достоевский*, т. 21, 13-16.

46\*. Это место в книге можно назвать вершинным. В 60-е гг. автор, готовя второе издание, в разговорах называл «самой неприемлемой» с официальной точки зрения главу об идее. «В постановке идеи своеобразие Достоевского должно проявиться особенно отчетливо и ярко» (с. 57). Христос у Достоевского — кульминационное место в этой главе. Выше было приведено высказывание А. Ф. Лосева на обсуждении книги М. М. Б. в концлагере: «Разве можно говорить и писать о Достоевском, исключив Христа!» (с. 483). Из рассказа Н. П. Анциферова не вполне очевидно, относилось ли это прямо к обсуждаемой книге (или, возможно, к какому-то моменту обсуждения), — но если так, то упрек неточен. В 1929 г. надо было уже суметь ввести Христа так значительно в книгу. В соединении с главной темой «ты еси» Вячеслава Иванова это здесь у М. М. Б. осторожное напоминание о «постулате», с которым эта тема связана у Иванова: «Его <Достоевского> проникновение в чужое я, его переживание чужого я, как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога, как реальности, реальнейшей всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: “ты еси”». И то же проникновение, «как акт любви... — содержало в себе постулат Христа...» (Вячеслав И в а н о в. Борозды и Межи, с. 36). Означает ли собственная бахтинская формулировка ивановского тезиса, из которого он сделал так далеко идущие архитектурные, художественно-структурные выводы, — означает ли это бахтинскую секуляризацию ивановской мысли, или нет, «постулат» картиной бахтинского диалога невысказанно предполагается? Об этом судят по-разному, и суждение Лосева (если оно действительно прямо относится к ПТД) здесь — одно из существенных. Можно предполагать, что не-

удовлетворение бескомпромиссного Лосева могла вызвать известная имманентизация «образа Христа» как «авторитетного образа человека» высшей личности (с. 41). Но заметим, что подобная имманентизация (и эстетизация) свойственна представлениям самого Достоевского, рассматривавшего Христа как «сияющую личность», «идеал красоты человеческой» (*Достоевский*, т. 21, 10-11), «бесконечно прекрасное лицо», на которое Достоевский ориентировал своего «положительно прекрасного человека» (*там же*, т. 28, кн. II, 251). Ср. более ранний у М.М.Б., но также соотносящийся с идеей «ты еси» и с проблематикой ПТД образ «Христа Евангелия» в АГ: «В Христе мы находим единственный по своей глубине синтез этического солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека, то есть безукоризненно чистого отношения к себе самому, с этически-эстетической добротой к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя, но не холодное, а безмерно доброе к другому, воздающее всю правду другому как таковому, раскрывающее и утверждающее всю полноту ценностного своеобразия другого» (*ЭСТ*, 51). Ср. также в еще более ранней ФП (синхронной прототексту книги о Достоевском 1922 г.) о мире после Христа как христианском по существу: «Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где его никогда не было, он принципиально иной» (ФП, 94). В комментируемом месте ПТД центрируются две сквозные ведущие темы книги — *героя*, понятого не как образ, а как слово, и «слова у Достоевского», понятого персоналистски как имеющего *воплотиться*, как *воплощенного слова* (см. примеч. 62\*) — темы, заключающие в себе христологическую тенденцию и сходящиеся на комментируемой странице к характеристике Христа у Достоевского как «открытого образа-слова». Существенно понимание этого имени-образа как некоего «предела» *художественного* мира Достоевского: «последний предел его художественных замыслов», «высший голос», который «должен увенчать мир голосов». Выше упоминалось (с. 446) — как предпосылка такого именно понимания Христа у Достоевского — выступление близкого М.М.Б. мировоззренчески и лично А. А. Мейера на обсуждении доклада А. З. Штейнберга о «Достоевском как философе» на заседании Вольфила 23 октября 1921 г.; уместно здесь его процитировать (по архивной стенограмме) более широко: «Я был удивлен, не потому чтобы это была такая моя специальность всегда от этой печки начинать, но тут дело совершенно независимо от моей собственной печки, я просто удивился — как это можно говорить о Достоевском и выяснять его систему и совершенно как-то обойти вопрос о Христе». Как видим, Мейер вменяет Штейнбергу совершенно то же, что впоследствии Лосев автору ПТД, — и однако развитие мысли Мейера именно предвещает постановку темы Христа у Достоевского в ПТД. Вот это развитие мысли, возражение Мейера Штейнбергу: «Мне же кажется, что Достоевский в этом смысле именно и не философ, потому что у него нет даже искания этой законченной и цельной системы, не говоря уже о том, что никакой системы нет

<...> Тут дело не только в методе, а даже дело в слишком различных заданиях, и вот в этой, я бы сказал, не только ошибке, но, может быть, до какой-то степени и не ошибке, но, во всяком случае, с этим усиленным подчеркиванием философского содержания работ Достоевского связано то, что А.З. не заметил той роли, которую для Достоевского играет вообще Христос, потому что прав А.З., говоря, что одна из самых главных задач, которая стояла перед Достоевским — это было найти ту точку пересечения, в которой Алеша и Иван встречаются. Я вот когда услышал это, то с большой радостью приветствовал А.З. Действительно — это одна из важнейших задач и в этом, может быть, несколько преувеличивая, можно сказать, чуть ли не весь Достоевский — вот этого он ищет». Вспоминается в ПТД (в IV главе второй части) анализ именно «точки пересечения» в диалогах Ивана с Алешей (см. ниже в примеч. 147\* о евангельском прототипе таких диалогов). «Только можно ли найти эту точку пересечения в какой бы то ни было системе и вообще — продолжает Мейер, — быть может, эта точка пересечения находится как раз за пределами всякой философии и всякого вообще философствования и всякого вообще такого объединения всего содержания жизни, быть может, это единство как раз тут и не у места. А.З. говорит, что для Достоевского главной проблемой является проблема Бога, т. е. единства. Для А.З. это одно и то же — Бог и единство, и мне-то кажется, что это неверно, что Достоевский Богом собственно занят очень мало, и в конце концов проблема Бога для Достоевского не могла бы быть живой проблемой — именно Бога и именно единства <...> А вот что для него действительно важно — это не какая-нибудь философская идея, даже отнюдь не идея логоса или слова, или богочеловечества, о котором упоминал А.З., а довольно конкретная вещь — образ Иисуса из Назарета, просто евангельский образ. Вот этот образ и, так сказать, тон этого образа или какая-то музыка, с ним связанная, аромат этого образа — вот чем всегда жил Достоевский, как мне кажется. И, собственно, трудно сказать, что тут философия или нет, как это ввести в какую-нибудь философскую систему. Это был действительно образ, совершенно конкретный образ, а не идея, и, может быть, именно поэтому Достоевский не философ, а, может быть, гораздо больше художник. Я не знаю — можно ли это разделять, но во всяком случае — он недаром, не только потому, что он как Платон диалогами пишет или что он драматург, а просто он иначе не может как давать эти конкретные образы и с ними говорить, и эта конкретность образа ему нужна для того, чтобы дать нам почувствовать этот аромат просто, этот тон того образа, который перед нами всегда стоит. Во всем, в самых глубоких и страшных проблемах, которых касается Достоевский, все время чувствуется для него присутствие образа. Но если бы мы захотели представить себе философскую систему Достоевского, то, конечно, этот образ туда не поместился бы, и поэтому мне понятно теперь стало, почему А.З. не упоминал об этом. Конечно, в философской системе этому места найти нельзя. Тут можно было бы еще найти место богочеловечеству или идее логоса, но это ведь

все не то, дело не в этом. Логос так же мало занимал Достоевского, как и Бог сам по себе. А вот совершенно конкретная личность и тон его занимали, и тут, быть может, действительно задача трудная: как же, если принять это во внимание, как же тогда говорить о Достоевском как о философе прежде всего и после всего. Я даже не знаю, как сказал предыдущий оратор, что он религиозный мыслитель, не знаю даже, называется ли это — религиозный мыслитель, это тоже философ — религиозный мыслитель, а Достоевский в этом смысле что-то большее. А.З. говорит — пророк. Да, может быть, но это частность. В некотором отношении — да, он пророк, но даже я бы не хотел это слово употреблять и даже не знаю, пророк ли он, но он ясновидящий, как вообще художник <...> Здесь что-то совсем иное — не пророк и не философ, а только тот, кто с особенной ясностью, с особенной отчетливостью видит известный образ и видит его, так сказать, яснее, чем многое другое видит, и показывает — и только. И то, что он этот образ показывает — в этом все его дело. Говорят, что он должен был написать книгу о Христе, и совершенно верно говорил передо мной говоривший, что книга эта написана — все сочинения Достоевского вместе взятые и есть, конечно, книга о Христе. В этом вся суть. Я не возражаю А.З., потому что если попытаться извлечь оттуда философские построения, то тогда А.З., вероятно, прав. Я не пытаюсь в частности разбираться, но только мне кажется, что эта задача сама по себе очень недостаточна. Хочется сказать, во всяком случае, что — да, философ, но не прежде всего и не после, а прежде всего и после всего другое — это тот, кто говорит об определенном лице, и только. Это прежде всего и после всего, а философ — может быть, даже и философ, как и романист, как и драматург, как и многое другое, как и пророк, между прочим, но только это все не прежде и не после всего» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 4, ед. хр. 167, л. 18-22).

47\*. *Достоевский*, т. 27, 56-58, 85.

48\*. Там же, т. 9, 132-133.

49\*. Там же, т. 29, кн. 1, 19. Письмо от 26 февраля (10 марта) 1869.

50\*. Там же, 185. Письмо от 2 (14) марта 1871.

51\*. Эта резкая фраза исключена в ППД (132).

52\*. *Достоевский*, т. 29, кн. 1, 118. Письмо от 25 марта (6 апреля) 1870.

53\*. Там же, т. 30, кн. 1, 11. Письмо Н. Л. Озмидову от февраля 1878.

54\*. В это место во второй редакции книги вставлена важная фраза: «Достоевский преодолел солипсизм» (ППД, 134).

55\*. Характерный полемический ход, посредством которого М.М.Б. выясняет отношения с предшественниками с позиции «коперниканского переворота», который вносит он сам в понимание Достоевского: он принимает — как ценные — наблюдения цитируемого автора, после чего объявляет, что они относятся только к побочному и второстепенному, а «основное и главное» этот автор совсем упустил из виду (ср. еще о наблю-



дениях того же Л. П. Гроссмана, с. 146, об анализе «Двойника» В. Виноградовым, с. 126, и «Идиота» А. П. Скафтымовым, с. 163).

56\*. *Достоевский*, т. 10, 195.

57\*. Цитируемые слова Шатова будут переосмыслены в *ППД* в контексте новой, введенной сюда мениппейно-карнавальной концепции творчества Достоевского, и «вневременная» и «внепространственная» характеристика ситуации сменится более определенной локализацией в свете этой концепции: «Все решające встречи человека с человеком, сознания с сознанием всегда совершаются в романах Достоевского “в беспредельности” и “в последний раз” (в последние минуты кризиса), то есть совершаются в карнавально-мистериальном пространстве и времени» (*ППД*, 240).

58\*. *Достоевский*, т. 27, 65. У Достоевского: «найти в человеке человека».

59\*. *Ненаивность* Достоевского-художника была одним из мотивов устной лекции М.М.Б. о Достоевском, прочитанной 26.08.1970 в доме для престарелых на ст. Гривно Курской ж.д. для учителей Подольского района Московской области и конспективно записанной составителем настоящего комментария, слышавшим лекцию: «Достоевский — самый ненаивный. Перед Достоевским наивными кажутся все: Гоголь в “Выбранных местах” наивен очень, Толстой любовался многим; Достоевский ничем не любовался и только искал». Эта тема была одной из любимых у М.М.Б. и возникала в разговорах даже в таком, например, контексте: на вопрос — «А разве Достоевский не бывает наивен в статьях “Дневника писателя”?» — он отвечал: «да, но если и наивен, то цинически-наивен» (в разговоре 9.1.1972; см.: Новое литературное обозрение, № 2, с. 71).

60\*. Характерная для философского стиля М.М.Б. телесная метафора для выражения духовного состояния. Метафора отсылает к главе «Пространственная форма героя» в *АГ*, где поставлена «проблема тела как ценности» (*ЭСТ*, 44). Описанная там пространственно-телесная ситуация служит здесь, в *ПТД*, объяснению духовной ситуации соотношения автора и героя в мире Достоевского.

61\*. Характерный тоже мгновенный выход за рамки социологических обоснований-ограничений — один из ритмически возникающих по ходу текста книги подобных прорывов.

62\*. Наряду с радикальным преобразованием четвертой главы в результате введения обширного нового материала, самым значительным композиционным изменением во второй редакции книги 1963 г. стала ликвидация ее деления на две части; суверенная *часть вторая* — «Слово у Достоевского» — превратилась в очередную *главу пятую ППД*. Тема «Слово у Достоевского» встала тем самым в последовательный ряд «проблем поэтики Достоевского», после героя, идеи и жанра, что было внешним знаком включения темы слова в единство концепции — вопреки тому

противопоставлению «ценной» второй, «философско-лингвистической» и конкретно-стилистической части ошибочной общей концепции, которое (противопоставление) было типичной критической реакцией на ППД (наиболее открыто в самой первой рецензии Н. Я. Берковского). Но, изменив положение темы в плане книги и как бы тем самым понизив ее внешним образом в статусе, М. М. Б. значительно укрепил ее теоретически введенными в ППД «предварительными методологическими замечаниями». Он открыл их расшифровкой заглавия темы: «Мы озаглавили нашу главу “С л о в о у Достоевского”, так как мы имеем в виду с л о в о, то есть язык в его конкретной и живой целокупности, а не язык как специфический предмет лингвистики, полученный путем совершенно правомерного и необходимого отвлечения от некоторых сторон конкретной жизни слова. Но как раз эти стороны жизни слова, от которых отвлекается лингвистика, имеют для наших целей первостепенное значение» (ППД, 242). Тут же вводится для определения провозглашаемого нового направления изучения «этих сторон жизни слова», еще не оформившегося в самостоятельную дисциплину, термин — *металингвистика*; термин этот впервые возник у М. М. Б. в рукописной «Проблеме текста» (1959-1960; см. т. 5, 321-322), но она была опубликована много позднее, и первая публикация термина состоялась в 1963 г. в ППД. Н. И. Николаев назвал этот термин условным обозначением бахтинской герменевтики — и в самом деле подобное расширение термина отвечает тому расширению «области слова», какое провозглашается на вступительных страницах пятой главы ППД. Слово, как оно живет и работает по ту сторону лингвистики, и есть предмет герменевтического понимания. Слово это получает здесь у М. М. Б. такую характеристику: оно должно *воплотиться* (ППД, 245-246); тем самым эта тенденция слова сближается с тенденцией героя Достоевского, который в конце концов и определяется не как образ, а как слово (с. 50, 54); и эта тенденция героя и слова соотносится с христологической тенденцией книги, приоткрытой на тех страницах главы об идее, где говорится о Христе у Достоевского как «последнем пределе его художественных замыслов»: это открытый образ-слово, *воплощенное слово* (см. выше примеч. 46\*).

63\*. В ППД в этой фразе: «... уже давно привлекает...» — и добавление к ней: «По своей природе явления эти выходят за пределы лингвистики, то есть являются металингвистическими» (ППД, 247).

64\*. К «диалогу» в ППД уточнение в скобках: «(композиционно выраженный, распадающийся на реплики)» (247). Именно во второй редакции книги развернута дифференцированная теория диалога: отмеченный «внешний композиционно выраженный», «микродиалог» и, наконец, «объемлющий их большой диалог романа в его целом» (ППД, 57, 357).

65\*. В ППД: «предметно направленных слов» (249). Именно в этом разделе книги замена феноменологических терминов «интенция» и «интенциональность», как и разнообразие найденных эквивалентов, в ППД

особенно интенсивны. Об этом подробнее — в комментарии к *ППД* в т. 6 Собрания.

66\*. В *ППД* здесь вставлен эпитет, отвечающий новой (относительно) металингвистической концепции *воплощенного слова*: «Два воплощенных смысла...» (*ППД*, 252).

67\*. Две последние фразы, соответствующие социологическому анализу этого кризиса на последней странице *МФЯ* (*МФЯ*, 157; см. об этом анализе выше, с. 456), сняты в *ППД*.

68\*. О возражениях В. В. Виноградова на бахтинскую идею сказа см. выше, с. 467. О солидаризации Л. В. Пумпянского с этой идеей — примеч. 139 и 140 к тексту преамбулы.

69\*. Отражение общего разграничения композиционных и архитектурных форм в эстетике М.М.Б.; архитектурная форма здесь — «тип слова». См. в настоящем комментарии выше, с. 464.

70\*. Эта фраза, актуальная в конце 20-х гг., также снята в *ППД*.

71\*. Перевод М.М.Б.: «Когда мы воспроизводим в своей речи кусочек высказывания нашего собеседника, то уже в силу самой смены говорящих индивидов неизбежно происходит изменение тона: слова «другого» всегда звучат в наших устах как чуждые нам, очень часто с насмешливой, утрирующей, издевательской интонацией... Я хотел бы здесь отметить шутливое или резко ироническое повторение глагола вопросительного предложения собеседника в последующем ответе. При этом можно наблюдать, что часто прибегают не только к грамматически правильной, но и очень смелой, иногда прямо невозможной, конструкции, чтобы только как-нибудь повторить кусочек речи нашего собеседника и придать ему ироническую окраску» (*ППД*, 260). Воспроизведение конспекта книги Л. Шпитцера в оригинале, сделанного рукой Е. А. Бахтиной, см. в «Описании конспектов, сопровождавших работу М. М. Бахтина над книгой о Достоевском».

72\*. Эта плоскость рассмотрения слова — одно из крупнейших открытий в филологии М.М.Б.: почти колумбово открытие «чужого слова» как новой земли на карте гуманитарной мысли. Одновременно открытие совершалось в части третьей *МФЯ* — «К истории форм высказывания в конструкциях языка» (гл. II — «Экспозиция проблемы “чужой речи”»). Предпринятая там классификация стилистических модификаций грамматических шаблонов прямой и косвенной речи — параллельна как бы по принципу дополнительности классификации типов прозаического слова в *ПТД*. Классификация в *МФЯ* предпринята как бы со стороны лингвистики, на наших глазах переходящей в металингвистику (термин еще отсутствует), когда, например, несобственная прямая речь характеризуется как уже «явление вне-лингвистическое» (*МФЯ*, 142), — и систематически иллюстрируется примерами из Достоевского, не использованными в *ПТД*; особенно выразителен стилистический анализ «Скверного

анекдота», полностью соответствующий теоретическим анализам «слова у Достоевского» в ПТД: «Каждый из этих пошлых, бледных, ничего не говорящих эпитетов является ареной встречи и борьбы двух интонаций, двух точек зрения, двух речей! <...> почти каждое слово этого рассказа... входит одновременно в два пересекающиеся контекста, в две речи... <...> Перед нами классический случай почти совершенно не изученного лингвистического явления — речевой интерференции» (МФЯ, 133-134). Анализ этого явления — интерференции — в ПТД — на примерах внутреннего монолога-диалога человека из подполья и диалогов Ивана Карамазова со Смердяковым: «Они <явления в речи Ивана — Комм.> — результат перебоя, интерференции двух голосов в одном голосе, двух реплик — в одной реплике» (с. 165).

73\*. Этот анализ в начале 30-х гг. получит развитие в СВР, где проблема будет сформулирована как «Слово в поэзии и слово в романе» (заглавие второй главы работы) и где будет поставлена как новая задача — изучение «особой прозаической художественности» (ВЛЭ, 88-113).

74\*. Наблюдения над подобного типа лирикой («прозаической» или «реалистической»), с названием тех же имен, проходят через ряд работ 20-х гг., начиная с АГ (ЭСТ, 149-150), затем в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» (Звезда, 1926, № 6, с. 263-264), наконец, здесь, в ПТД. В ППД к этой фразе прибавлено историческое уточнение: «(только в XX веке происходит резкая “прозаизация” лирики)» (ППД, 267).

75\*. Как и в том месте выше, где речь зашла о Расине, здесь в ППД (267): «в поэтику классицизма». Как будто беглое сопоставление с Расином на этих теоретических страницах книги приобретает новую глубину: стилистика Достоевского рассматривается на фоне и в вызывающей конфронтации с «современной стилистикой», как оказывается, по-прежнему уходящей своими корнями в поэтику неоклассицизма и далеко не адекватной «даже романтизму».

76\*. Эту сильную фразу можно рассматривать как концентрированный вывод из той полемики с принципом лингвистической стилистики (персонализированным в работах В. В. Виноградова), какой целиком является статья В. Н. Волошинова «О границах поэтики и лингвистики»; ее заключительные слова: «Сколь блестящее *reductio ad absurdum* лингвистического метода в поэтике может заставить нас требовать только одного: самого точного и резкого разграничения лингвистических и поэтических явлений» («В борьбе за марксизм в литературной науке», сборник статей, «Прибой», Л., 1930, с. 240). В ППД, однако, этому абзацу придано специальное дипломатически-смягчающее примечание о резко выделяющихся «из всей современной лингвистической стилистики... замечательных трудах В. В. Виноградова», хотя и «несколько недооценивающих значение диалогических

отношений между речевыми стилями» (ППД, 270). Надо заметить при этом, что имя Виноградова в абзаце, к которому сделано это позднейшее примечание, не называется, но, несомненно, подразумевается, что сообщает пышному примечанию двусмысленное звучание, поскольку посредством этого примечания имя Виноградова связывается таким окольным путем и с критическим содержанием абзаца, — что подтверждается на дальнейших страницах ПТД в связи с виноградовским анализом «Двойника» (с. 126). О Виноградове как постоянном (и по преимуществу скрытом) объекте теоретической полемики М.М.Б. и об особой тактике по отношению к его трудам см. комментарий Л. А. Гоготишвили в т. 5, особенно с. 619-620, 638.

77\*. Две эти фразы заменены в ППД одной: «Стилистика должна опираться не только и даже не столько на лингвистику, сколько на металингвистику, изучающую слово не в системе языка и не в изъятom из диалогического общения “тексте”, а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова» (ППД, 270). В следующей фразе — повсеместная в ППД замена «социального общения» на «диалогического общения».

78\*. Ср. в статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия»: «Необходимость с крайнею обстоятельностью и точностью представить психологический и исторический прагматизм событий, завязывающихся в роковой узел, приводит к почти судебному протоколизму тона, который заменяет собой текучую живопись эпического строя. Вместо согретого мечтательною беспечностью повествования, заставляющего ощущать приятность бескорыстного, бесцельного созерцания, поэт ни на минуту не оставляет приемов делового отчета и осведомления. Так достигает он иллюзии необычайного реалистического правдоподобия, безусловной достоверности, и ею прикрывает чисто поэтическую, грандиозную условность создаваемого им мира...» (Вячеслав И в а н о в . Борода и Межи, с. 27).

79\*. В ППД характерная также замена с известной утратой значения, о которой можно здесь пожалеть: «все полнозначные авторские осмысления...» (ППД, 273).

80\*. *Достоевский*, т. 28, кн. 1, 117-118. Письмо от 1 февраля 1846.

81\*. Там же, т. 1, 16. — Этот ставший классическим бахтинский анализ словечка «кухня» выразительно сопоставлен Л. А. Гоготишвили с анализом того же слова В. В. Виноградовым («О языке художественной литературы», М., 1959, с. 481): сопоставление, выявляющее методологические различия между стилистиками того и другого филолога. «По Виноградову, слово “кухня” здесь — это случайная бессознательная, т. е. как бы по-фрейдистски выстроенная Достоевским “о б м о л в к а”, которую Девушкин далее “неудачно старается эвфемистически затушевать описаниями...” По М.М.Б. данный и аналогичные моменты речи Девушкина — это осознанная “о г л я д к а” на чужое слово, которая определяет не только стиль и тон речи Макара Девушкина, но и самую манеру

мыслить и переживать...» (т. 5, 639). В ППД, однако, и этот виноградский анализ заслуживает еще одного специального примечания: «Великолепный анализ речи Макара Девушкина, как определенного социального характера, дает В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы»» (ППД, 282).

82\*. *Достоевский*, т. 1, 58.

83\*. Там же, 68.

84\*. Там же, 47-48.

85\*. Там же, 16.

86\*. Там же, т. 28, кн. 1, 113. Письмо от 8 октября 1845.

87\*. Там же, т. 1, 113-114.

88\*. Там же, 152.

89\*. Там же, 117.

90\*. Там же, 152.

91\*. Там же, т. 28, кн. 1, 139. Письмо от января-февраля 1847.

92\*. Там же, т. 1, 153.

93\*. Там же, 157.

94\*. Там же, 167.

95\*. Там же, 201.

96\*. В ППД: «свой целостный и конечный смысл» (290).

97\*. *Достоевский*, т. 6, 334-335.

98\*. В ППД поправка, отвечающая полифонической идее множественности неслиянных сознаний: «Другие равноправные сознания...» (291).

99\*. *Достоевский*, т. 1, 131.

100\*. Там же, 132.

101\*. Там же, 133.

102\*. М.М.Б. угадал: кавычки в этом месте, по-видимому, не авторские. Их нет в первопечатном тексте «Двойника» (Отечественные Записки, 1846, № 2, с. 293), но они появляются в первопечатном тоже тексте второй редакции повести (Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского, т. 3, СПб., 1866, с. 77), которая стала с тех пор канонической и печаталась во всех изданиях Достоевского вместе с этими кавычками, вплоть до 1 тома академического 30-томного Полного собрания (1972), где напечатаны обе редакции, и кавычки в этом месте отсутствуют не только в первой, но и во второй редакции; очевидно, текстологи повести (Г. М. Фридлендер и научный консультант тома по текстологии Н. В. Измайлов), словно согласившись с замечанием М.М.Б., посчитали эти кавычки не авторскими, но, к сожалению, не дали текстологического обоснования. См.: *Достоевский*, т. 1, 352, 133.

103\*. Там же, 140.

104\*. Там же, т. 15, 87-88.

105\*. Там же, т. 13, 352-353.

106\*. «Автор рассказывает приключения своего героя от себя, но совершенно его языком и его понятиями: это, с одной стороны, показывает избыток юмора в его таланте, бесконечно могущественную способность объективного созерцания явлений жизни, способность, так сказать, переселяться в кожу другого, совершенно чуждого ему существа; но, с другой стороны, это же самое сделало неясными многие обстоятельства в романе...» (В. Г. Б е л и н с к и й. Полное собрание сочинений, т. IX, изд. АН СССР, М., 1955, с. 565).

107\*. Слова «вопреки Шкловскому» — очевидный отзвук полемики с ним о «Тристраме Шенди» Л. Стерна в *ФМ*, 155-157 — устранены в *ППД* (304).

108\*. *Достоевский*, т. 5, 100-101.

109\*. Там же, 147.

110\*. Там же, 134.

111\*. Замечание, формулирующее новый аспект в исследовании *юродства* как темы *эстетики* М.М.Б. Ср.: «Стыд ритма и формы — корень юродства...»; «корни юродства как формы принципиального отрицания значимости формы выражения»; «Юродству почти всегда присущ человекореческий элемент, цинический выверт юродства; вызывающая, дразнящая откровенность» (*ЭСТ*, 105, 125, 127-128).

112\*. Явление «прозаической лирики» описано в *АГ*: «Возможны своеобразные формы юродства в лирике <...> (Отчасти прозаическая лирика Белого с некоторою примесью юродства. Образцы прозаической лирики, где организующей силой является стыд себя самого, можно найти у Достоевского...)» (*ЭСТ*, 150).

113\*. *Достоевский*, т. 5, 107.

114\*. Там же, 133.

115\*. Там же, 179.

116\*. Там же, 124-125.

117\*. Там же, 151.

118\*. Другая редакция мысли — в *ППД*: «Слово “человека из подполья” — это всецело слово-обращение» (318).

119\*. *Достоевский*, т. 24, 6. — Тема «свидетеля и судии» возникает заново в записях М.М.Б. 1970-1971 гг.: «Свидетель и судия. С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть, и с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и деревья и травы свидетельствуют и судят) мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце — солнечным, но событие бытия в его целом (незавершенное) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия <...> Это аналогично проблеме самосознания человека» (*ЭСТ*, 341).

- 120\*. *Достоевский*, т. 6, 38-39.
- 121\*. Там же. В *ППД* анализ этого внутреннего монолога Раскольникова перенесен в главу о герое (*ППД*, 99-102).
- 122\*. *Достоевский*, т. 6, 321-322.
- 123\*. Там же, т. 8, 354.
- 124\*. Там же.
- 125\*. Там же, 342.
- 126\*. См.: там же, т. 8, 343-344.
- 127\*. См.: там же, 186-195.
- 128\*. Там же, 99-100.
- 129\*. С. 162.
- 130\*. *Достоевский*, т. 11, 23.
- 131\*. Там же, 24. Также: т. 12, 115. Поскольку глава «У Тихона» существует в двух источниках, ни один из которых не дает окончательного текста, есть разночтения между текстом, цитируемым в *ПТД* по первопубликации, и текстом, печатаемым в: *Достоевский*, т. 11, в качестве основного.
- 132\*. Там же, 12-13.
- 133\*. Там же, т. 13, 168-169.
- 134\*. Наблюдение методологическое: на различении *содержания* и *строения*, ведущего к глубже лежащему содержанию, основана книга.
- 135\*. *Достоевский*, т. 14, 254.
- 136\*. В *ППД*: «постепенного признания» (333).
- 137\*. *Достоевский*, т. 24, 35.
- 138\*. Ошибка в именовании персонажа (повторена на с. 171); в *ППД* исправлена на верное: «таинственного посетителя».
- 139\*. Ср. замечание, подготавливавшее этот анализ «оглавления к «Братьям Карамазовым», в устной лекции 1925 г. (с. 267).
- 140\*. В *ППД*: «Единства стиля в этом монологическом смысле...» (336).
- 141\*. Три следующие абзаца, заключающие главу в *ПТД*, опущены в *ППД*.
- 142\*. Здесь особенно пластично описано отличие авторского слова у Достоевского от той модели завершения героя автором, которая утверждалась в АГ.
- 143\*. *Достоевский*, т. 5, 174.
- 144\*. Там же, 175.
- 145\*. Там же, т. 15, 39-40.
- 146\*. Там же, 40.
- 147\*. Существенным авторским комментарием к этим анализам может быть высказывание М.М.Б. на собрании философского кружка 1 ноября 1925 г., записанное Л. В. Пумпянским: «Бл. Августин против донатистов



подверг внутренний опыт гораздо более принципиальной критике, чем психоанализ. «Верую, Господи, помоги моему неверию» находит во внутреннем опыте то же, что психоанализ» (М. М. Бахтин как философ. М., Наука, 1992, с. 245; публикация Н. И. Николаева). То же самое — расщепленность единого голоса человека на противоположные реплики и голоса — находит во внутреннем опыте Достоевский, а за ним М.М.Б. в анализах диалогов Ивана с Алешей. «Верую, Господи, помоги моему неверию» (Мк.; 9, 24) — призыв вмешаться во внутренний диалог и помочь, призыв ответить на скрытый внутренний голос, скрытый под утверждающим громким «Верую»; этот призыв обращен в молитвенном тексте к реальному высшему Другому; от Его имени и Алеша вмешивается во внутреннюю борьбу Ивана («Меня Бог послал тебе это сказать»), чтобы разрешить ее в противоположном направлении тому, в каком хочет разрешить ее участвующий тоже во внутреннем диалоге Ивана чорт. Алеша вмешивается в порядке помощи и спасения, какие может оказать человеку только *реальный другой* человек. Можно заметить, что евангельский текст, подвергнутый философской рефлексии в устном выступлении 1925 г., послужит М.М.Б. образцом понимания «диалога у Достоевского». Но евангельский текст возникает в соседстве с психоанализом — и такое сопоставление соотносится также с анализами в ПТД. В рабочем экземпляре книги, по которому автор готовил ее переработку для нового издания в начале 60-х гг. (АБ), как раз на страницах, содержащих анализы диалогов Ивана с Алешей (с. 220-222 ПТД-1929), его рукой записано на полях: «Полемика с Поповым (диалоги “я” с “оно”); «Незаместимость “другого” собою самим»; «Это может сделать только реальный другой». Черновые записи 1961 г. говорят о том, что в новое издание М.М.Б. собирался ввести полемику с фрейдистски ориентированной статьей П. С. Попова «“Я” и “оно” в творчестве Достоевского» (см. выше, с. 462; также: т. 5, 364, 670-672; проект полемики, как и многое в планах переработки книги, не был осуществлен). Творчество Достоевского Попов понимает в статье как «изображение единого сознания», а, по формуле Достоевского, «глубины души человеческой» — понимает ортодоксально по Фрейду как «глубины бессознательного человеческой души», «начало бессознательное, так сказать, безличное, которое можно назвать “оно”, в противоположность “я”»; в конечном счете это глубины души самого автора, творческое «я» которого размножается в виде героев романов, отношения которых — Версилова и Подростка, Мышкина и Рогожина — поэтому строятся по типу отношения «я» и «оно» в едином психическом механизме, а разговоры Ивана с Алешей оказываются «разговором человека с самим собой, своего рода внутренним диалогом души» (Достоевский. Труды ГАХН, литературная секция, вып. третий, М., 1928, с. 217-218, 267). Итак, разбор диалогов Ивана с Алешей в ПТД откликается антиномии, формулированной в устном высказывании 1925 г. Он имеет евангельский текст своим образцом и имплицитно заключает в себе ответ на психоаналитическое толкование подобного диа-

лога как чисто внутреннего отношения в кругу одного сознания, «разговора с самим собой» у Попова (статья которого, вероятно, при подготовке ПТД еще не могла быть принята во внимание). Такое внутреннее разложение на явный и скрытый внутренний голос в сознании Ивана, действительно, идет, но в большей мере по типу евангельского текста, чем по модели психоанализа, и нужен реальный и «неслиянный» с ним брат Алеша, чтобы вмешаться в безысходность этого внутреннего диалога со стороны. Принцип христианского персонализма на этих страницах ПТД отчетливо противостоит принципу психоанализа.

148\*. *Достоевский*, т. 29, кн. 2, 139-140. Письмо А. Г. Ковнеру от 14 февраля 1877.

149\*. Там же, т. 8, 144.

150\*. Там же, т. 15, 49.

151\*. Там же, т. 14, 248-250.

152\*. Там же, т. 10, 196.

153\*. Там же, т. 6, 348-349.

154\*. Там же, т. 11, 7.

155\*. Там же, 9.

156\*. Там же, 11.

157\*. Фраза снята в ППД.

158\*. *Достоевский*, т. 14, 283.

159\*. Последующие четыре абзаца — чрезвычайно насыщенная концовка основного текста книги — отсутствуют в ППД; они заменены другой концовкой, формулирующей отшлифованную во второй редакции книги сложно дифференцированную теорию диалога (ППД, 357-358). О значении социально-экзистенциальных мотивов, венчающих книгу на этих трех последних исключенных из второго издания страницах, см. выше, в преамбуле к настоящему комментарию, с. 454 и сл. Этими страницами М.М.Б. продолжал дорожить и будучи уже автором ППД; в разговорах он упоминал концовку первой книги, говоря, что там «кое-что было», но он не сумел ее переработать — «может быть, когда-нибудь, в следующем издании...» Но подготовкой следующего (и последнего) прижизненного издания (М., Художественная литература, 1972) он уже не занимался. В экземпляре ППД, подаренном автором составителю настоящего комментария (дарственная надпись от 26.IX.63), исключенные страницы обозначены рукой автора карандашной галочкой на том месте, где они должны находиться (на с. 357 ППД, рядом со звездочкой), и к галочке сделана сноска (тоже карандашом): «1 изд. стр. 239-241».

160\*. Свернутая в этом абзаце программа «тематического анализа» поэмы «Великий инквизитор» с новой (диалогической) точки зрения не была реализована, но тема Великого инквизитора присутствует в недавно опубликованных архивных текстах М.М.Б. 40-х гг., подготавливавших вторую редакцию книги. В комментариях к одному из них И. Л. Попова

высказала гипотезу, что не только «раблезианская» проблематика, взрывшаяся в 30-е гг. в занятиях теорией романа и Рабле, внедрилась в эту вторую редакцию и преобразовала книгу, но и сама проблематика эта могла иметь своим истоком изучение апокрифических и неканонических мотивов и жанров, отразившихся в сюжете поэмы Ивана Карамазова, а также в его разговоре с чортом («Хождение Богородицы по мукам», легенды о возвращении и непризнании Христа): «В этом смысле книга М.М.Б. о Рабле и его теория романа вырастают из одного эпизода книги о Достоевском, из анализа “глубокой сущности диалогической формы” “Легенды о Великом инквизиторе”, уходящей своими корнями в низовую (смеховую) литературу средневековья и Ренессанса» (т. 5, 460-461). Кстати еще раз вспомнить здесь и о том, что мы достоверно не знаем, какой исторический фон незримо стоял за теоретическими построениями ПТД, о чем автор сразу предупредил на первой странице книги.

161\*. Целая программа исследования источников диалога Достоевского в глубинах всемирной словесности также свернута в этом абзаце. Невозможно не обратить внимания на существенное отличие намеченной здесь картины от концепции будущей IV-й главы ППД. Два момента этой картины — столь решительное отрицание значения диалога Платона как «просто» лежавшего вне сферы интересов Достоевского (что фактически верно) и утверждение значения библейского и евангельского диалога, особенно диалога Иова — не совпадают с исторической концепцией ППД, где, напротив, выдвинут сократический диалог как первостепенный жанровый источник, о библейском же и евангельском диалоге специального разговора нет (отмечаются лишь жанры раннехристианской литературы как находящиеся в орбите влияния античной мениппен). Вообще происходит сдвиг в понимании жанровых традиций, отмеченный в черновой записи начала 40-х гг.: «Достоевский: от готового христианства к эллинистическому прехристианству» (АБ). Решительное непризнание платоновского источника в ПТД особенно интригует. Здесь возможно влияние оценки роли Платона у Ницше, который, с одной стороны, заметил, что, подобно трагедии, диалог впитал в себя все прежние формы искусства, став «результатом смешения всех наличных стилей и форм» (мысль, унаследованная романной теорией М.М.Б.), но в то же время уподобил диалог и выросший из него роман «возведенной в бесконечность эзоповской басне, где поэзия живет в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, как *apocrypha*. Таково было новое положение поэзии, в которое насильственно поставил ее Платон под давлением демонического Сократа. Здесь философская мысль перерастает искусство и принуждает его более тесно прижаться к стволу диалектики...» (Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, 1990, т. 1, с. 110). Возможно воздействие этого взгляда на столь радикальное отрицание значе-

ния платоновского диалога для Достоевского в ПТД с такой мотивировкой: «ибо диалог Достоевского вовсе не чисто познавательный, философский диалог». Характерно, что А. З. Штейнберг, дальше всех пошедший по пути «философской монологизации» Достоевского, свою тему «Достоевский как философ» построил — как в докладах 1921 г. в Вольфиле, так и в написанной на их основе книге 1923 г. — на сближении Достоевского с Платоном («Философия Канта не противоречит философии Зосимы: оба они, как и Достоевский, платоники»: А. З. Штейнберг. Система свободы Достоевского, с. 30), а возражавший Штейнбергу в Вольфиле А. А. Мейер заметил в своем выступлении (см. выше, примеч. 46\*): «Я думаю, что если говорит о Достоевском несколько человек, то найдется что-нибудь общее, и Платона они могут вспомнить. Не знаю, в какой мере это важно...» Об отличии «мира идей у Достоевского» от платоновского в книге «Миросозерцание Достоевского», вышедшей в том же году, что и книга Штейнберга, писал Н. А. Бердяев: «Мир идей у Достоевского совсем особый, небывало оригинальный мир, очень отличный от мира идей Платона. Идеи Достоевского — не прообразы бытия, не первичные сущности и уж, конечно, не нормы, а судьбы бытия, первичные огненные энергии. Но не менее Платона признавал он определяющее значение идей» (Н. А. Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Paris, 1968, с. 8). В дальнейшем, в работах М. М. Б. по теории романа и в ППД, в оценке сократического диалога как «синкретического философско-художественного жанра» (ППД, 150) меняется акцент: в нем отмечается «одновременное рождение научного понятия и нового художественно-прозаического романного образа» (ВЛЭ, 467), и акцент ложится на эту вторую сторону дела. Но другой стороной (помимо переоценки традиции диалога Платона) смены исторической картины в ППД была утрата того, что было сказано в первой книге о значении диалога Иова «и некоторых евангельских диалогов» (диалог из Евангелия от Марка, отрефлексированный М. М. Б. в выступлении 1925 г., цитированном выше, в примеч. 147\*, здесь может быть примером). Можно думать, что об этих утраченных местах жалел автор ППД в позднейших разговорах (см. примеч. 159\*). Но перестройка книги пошла в таком направлении, которое, вероятно, исключало простую «переработку» прежних тезисов и совмещение их с новым текстом. Независимо от него, однако, сказанное о платоновском и библейском диалоге в старой книге сохраняет самостоятельный убедительный интерес для читателей обеих книг М. М. Б. о Достоевском как вариант идеи автора об источниках диалога у Достоевского.

162\*. Как и «Предисловие», «Заключение» к книге полностью заменено в ППД. В новое заключение в несколько измененной редакции перенесен фрагмент о «художественной воле» Достоевского, которая «порабощает» современную литературу, из последнего абзаца первой главы первой части ПТД (с. 42).

## ТОЛСТОЙ-ДРАМАТУРГ. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО.

Две статьи М.М.Б. о Толстом воспроизводятся по печатным изданиям: Л. Т о л с т о й . Полное собрание художественных произведений, под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, Государственное издательство, М.-Л., тт. XI и XIII; оба тома вышли двумя тиражами: в 1929 г. (тир. 30000) и в 1930 (тир. 20000). Обе статьи безлично-функционально названы — «Предисловие»; однако в собственноручном списке своих печатных работ, составленном автором в 40-е гг., статьи озаглавлены: «Толстой-драматург» и «Идеологический роман Л. Н. Толстого» (см. т. 5, 382; тома собрания Толстого при этом указаны, вероятно, по памяти, ошибочно); в настоящем Собрании принимаем эти заглавия как авторские. В упомянутом списке названа также и третья работа о Толстом: «Вступительная статья и комментарии к отдельному изданию “Анны Карениной” Л. Н. Толстого, Ленинград, 1930»; такое издание не обнаружено, и эта работа М.М.Б. неизвестна.

В АГ сохранились черновые материалы, относящиеся к работе над обеими статьями. Черновики записаны в тетради, открывающейся выписками по-немецки из книги: Leo S p i t z e r . *Italienische Umgangssprache*. Bonn und Leipzig, 1922; выписки (рукой Е. А. Бахтиной, 11,5 стр. в тетради) были сделаны, вероятно, в 1928 г., в связи с подготовкой ПТД, где книга Шпитцера использована. За немецкими выписками следуют непосредственно черновые записи к двум статьям, имеющие общий титул, выписанный на отдельном листе: «Толстой». Первый черновик озаглавлен «Роман Л. Толстого “Воскресение”» (черновик занимает 38 стр. в тетради), второй — «Толстой, как драматург» (18,5 стр. в тетради). При этом первый черновик датирован сверху над текстом: «14 апреля 1929 г.». Факт подобной точной датировки начала работы исключителен в сохранившихся рукописях М.М.Б. (другой такой исключительный факт — датировка начала работы над «Дополнениями и изменениями к “Рабле”» — см. т. 5, 80) — и в данном случае это факт чрезвычайного значения, поскольку он оповещает нас о том, что автор работал над предисловиями к Толстому, находясь под следствием после ареста (24 декабря 1928; 5 января 1929 он был освобожден из-под стражи с подпиской о невыезде и весь последующий год провел под домашним арестом, под которым и были написаны статьи о Толстом, а вторую половину года — в ленинградских больницах). С этими необычными обстоятельствами, в которых происходила работа, связаны особенности, обуславливающие в творчестве М.М.Б. две его толстовские статьи.

История возникновения статей нам неизвестна. По-видимому, имелся заказ от редакторов толстовского Собрания либо от издательства, но когда и какими путями был сделан этот заказ, мы не знаем. Важно отметить следующее: 1) В 15-томном Собрании, помимо общей вступительной

статьи Л. Аксельрод-Ортодокс ко всему Собранию в 1-м томе (под названием «Толстой»), есть только три специальных предисловия к отдельным томам — Л. Войтоловского к т. IV, вышедшему в том же 1929 г. («Война и мир»; статья называется так же безлично — «Предисловие») и два предисловия М.М.Б. В документах Ленотгиза за 1928 г. имеется предложение Л. Н. Войтоловскому написать предисловия к «Войне и миру» и «Анне Карениной» в соответствующих томах Собрания (письмо от 21 мая<sup>1</sup>), но напечатано (или написано) было лишь предисловие к «Войне и миру» в IV т. Подобного предложения М. М. Бахтину в документах архива не обнаружено; вероятно, оно было сделано иным, не столь официальным путем. При этом Войтоловский был старый критик-марксист, М.М.Б. — совсем неизвестное имя в печати (*ПТД* еще только готовились к выходу в свет, но, конечно, в кругах, откуда исходил заказ, о книге было уже известно), так что его отличие в качестве автора предисловий от двух марксистских зубров (Аксельрод и Войтоловского) было разительно, и его участие в Собрании в этом качестве имело исключительный, «персональный» характер. 2) В тех же архивных документах, в том же «Отчете редиздата Ленотгиза о состоянии работ в производстве по отделу учебной литературы на 1 сентября 1928 г.», в котором в списке договорных книг значится книга М.М.Б. *ПТД* (см. выше, с. 432), присутствуют и XI-XV тт. Собрания сочинений Л. Толстого, при этом XIII т. значится как сданный в типографию еще 4 мая 1927 г., т. XI — 30 июня 1928 г., но по тому и другому тому указано оставленное за издательством, не сданное в производство определенное количество листов<sup>2</sup>; это значит, что предисловия, над которыми М.М.Б. начал работать только в апреле 1929 г., были вставлены в уже давно находившиеся в производстве тома; не исключено, что заказ был сделан подследственному автору непосредственно перед началом работы (как рассказывал он составителю настоящего комментария, следовательно говорил Е. А. Бахтиной: «Пусть Михаил Михайлович пишет, мы будем его печатать»<sup>3</sup>). 3) В том же «Отчете» на той же с. 186 рядом с томами толстовского Собрания значатся как раз те VI-IX тома Сочинений И. С. Тургенева, в которых появились предисловия Л. В. Пумпянского — также почти единственного автора предисловий к отдельным томам в этом издании (если не считать совсем короткого официального установочного марксистского предисловия В. Десницкого, предварявшего в VI т. первую из серии статей Пумпянского); при этом в предисловиях к тт. VIII и IX автор ссылается на только что вышедшие в свет *ПТД*, поддерживая идеи книги и опираясь на них (см. выше, с. 481-482; по данным «Книжной летописи», VIII том тургеневских «Сочинений» вышел в октябре 1929 г., т. е. через четыре месяца после *ПТД*, IX т. — в июне 1930). Вероятно, этот параллелизм одновременных выступлений двух солидарно мыслящих авторов в несколько уникальной роли почти единственных авторов предисловий к отдельным томам двух параллельных собраний в том же издательстве и при тех же редакторах (те же К. Халабаев и

Б. Эйхенбаум в Тургеневе) — не случаен. Похоже, был общий источник привлечения того и другого автора к этой работе. Были и сходные обстоятельства: Пумпянский также был арестован по общему с М.М.Б. делу, но вскоре освобожден. Оба писали в 1929 г. свои предисловия «под колпаком», и привлечение того и другого к этой работе могло быть поддержкой в критических обстоятельствах.

Предисловия к Толстому в нескольких отношениях стоят особняком среди работ М.М.Б. — в том числе как написанные по *внешнему* заказу. Самый жанр *предисловия* с целевой установкой чужд М.М.Б., его стилю мысли, и две статьи 1929 г. остались его единственным опытом в этом роде. Более или менее случайными с точки зрения общих теоретических интересов автора представляются и конкретные темы статей. Толстой существенно присутствует в проблемном мире М.М.Б. и в то же время не находится в центре его интересов. Имя Толстого не собирает вокруг себя теоретическую бахтинскую проблематику, как это делают имена не только Достоевского, Гете и Рабле, о которых М.М.Б. написал книги, но и Данте, Шекспира и Гоголя, и даже Флобера. В бахтинском мире Толстой присутствует главным образом в составе традиционной для русской мысли парадигмы, в связке с именем Достоевского; однако в этой классической парадигме в бахтинском ее варианте два эти имени неравноправны. В теоретической системе М.М.Б. Толстой играет роль «теневого» фигуры и в этом качестве он «оттеняет» полифонический мир Достоевского в принципиальных местах *ПТД* (с. 53-53), получивших затем развитие в подготовительных материалах к переработке книги в 1961 г. (т. 5, 346-348) и в *ППД* (93-99). «Мир Толстого монолитно монологичен» (с. 53) — такая характеристика в составе бахтинской теоретической парадигмы не давала подхода к положительному раскрытию художественной природы этого мира; как формулирует Кэрил Эмерсон, автор *ПТД-ППД* «не ставит вопросов Толстому в его же собственных терминах»<sup>4</sup>. К. Эмерсон остроумно нашла в дневнике Толстого запись (от 18 декабря 1899), фиксирующую чуждость Толстому полифонического принципа, и поставила ее эпиграфом к своей статье: «О многоголосной музыке. Нужно, чтобы голос говорил что-нибудь, а то много голосов, и каждый ничего не говорит»<sup>5</sup>. Запись, словно специально сделанная для будущего обоснования теории полифонического романа, в рамках которой Толстой будет противопоставлен Достоевскому (при этом М.М.Б. мог принять во внимание и эту запись, поскольку читал эту страницу дневника Толстого — см. примеч. 5). Отмечает Эмерсон и противопоставленность основного пункта эстетической теории М.М.Б. толстовской идее искусства как «заражения»<sup>6</sup>; эта идея для М.М.Б. — вариант эстетики вчувствования, на критике которой во многом строится в *АГ* его собственная эстетика завершения, с полемическим использованием толстовского слова: «имело бы место патологическое явление переживания чужого страдания как своего собственного, заражение чужим страданием, не больше» (*ЭСТ*, 25).

Лекция о Толстом в записи Р. М. Миркиной подтверждает меткость этого замечания: здесь прямо сказано, что Толстой развил, и «очень глубоко», свою теорию вчувствования, хотя и вновь открывал «уже открытое до него Липпсом» (с. 255).

Можно сказать, что характеристика Толстого-художника как бы связана в рамках теоретической бахтинской модели. Это положение Толстого в философском мире М.М.Б. объясняет известную случайность (обусловленность текущими обстоятельствами) двух его предисловий 1929 г.; сам автор, во всяком случае, и относился к ним как к случайным на его пути и в разговорах с составителем настоящего комментария даже отзывался о них как о «халтуре» и не хотел их переиздавать (так, вычеркнул в 1973 г. из списка его работ, предназначенных для венгерского перевода, и тогда же ответил отказом на предложение включить их в готовившуюся к изданию книгу *ВЛЭ*).

Тем не менее можно сказать и то, что именно в этих «случайных» статьях дается более широкая и свободная художественная характеристика искусства Толстого. Это прежде всего характеристика эпического слова как центра художественного мира Толстого, с кризисом которого связаны те изменения в его поздней манере, которые и являются непосредственной темой статей, — открывшиеся возможности драматургической формы и идеологическая сухость стиля его последнего романа. Характеристики авторского эпического слова Толстого в *ПТД* («Монологически наивная точка зрения Толстого и его слово проникают повсюду, во все уголки мира и души, все подчиняя своему единству» — с. 53) и в статьях («И это эпическое слово у Толстого чувствовало себя уверенным и сильным, оно любовно изображало, проникало своим анализом в отдаленнейшие уголки психики и в то же время противопоставляло переживаниям героя истинную, авторскую, действительность» — с. 177) — совпадают по существу, но в статьях такая характеристика существует вне основной теоретической модели «Достоевский — Толстой», свободна от этого стесняющего в этой модели соотношения (имя Достоевского в статьях не упоминается) и звучит иначе — как положительно утверждающее описание художественной мощи и «титанического богатства» такого слова. В обеих статьях эпическое слово Толстого — исходная точка отсчета, относительно которой рассматриваются кризисные (и послекризисные) явления его творчества. И хотя статьи имеют предметом лишь некоторые произведения, обе они дают в тесных рамках достаточно целостный, крупноформатный очерк всего пути Толстого, выполненный посредством филологически чутких, вместе простых и тонких описаний и характеристик.

Этот филологизм описаний удивительным образом увязан здесь с внушительным социологическим обрамлением. Статьи о Толстом, которые пользуются гораздо большим вниманием западных, нежели отечественных бахтинистов, и переведены на ряд европейских (французский,



итальянский, испанский, английский<sup>7</sup>) и японский, а недавно и на китайский, языки, интересуют европейских и американских исследователей с точки зрения марксистских проявлений в сочинениях автора той поры второй половины 20-х гг. Толстовские предисловия и в этом отношении обособлены в наследии М.М.Б. как единственные подписанные им и напечатанные работы с подобными проявлениями; по заключению Цветана Тодорова, это «наиболее марксистские тексты, когда-либо подписанные Бахтиным»<sup>8</sup>. Здесь не только литературный анализ взят в плотную оправу социально-идеологического и даже социально-экономического анализа эпохи Толстого, но и присутствуют руководящие цитаты из Ленина и Плеханова; в этом отношении марксистский фасад предисловий заметно отличается от гораздо более тонкого социологического облачения *ЛТД* (аналогичные «проявления» в более поздних трудах автора — во втором, специально подготовленном для ВАК'а в 1949-1950 гг. варианте книги о Рабле и в «Проблеме речевых жанров», 1953, — не дошли до печати). Эти приметы легко объяснимы временем и внешними условиями, в которых эти работы были написаны, и проблему их составляет не сама по себе их «марксистская» оболочка, а симбиозный характер подобных текстов М.М.Б. конца 20-х гг. (две статьи о Толстом в этом отношении объединяются с так называемыми спорными текстами под именами В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева) и та немалая виртуозность, с какой сочетается с их социологическими и марксистскими оболочками литературный и теоретический анализ по существу. Скорее следует удивляться тому, как пластично автор умеет здесь сочетать типичные социологические формулы и обязательные ссылки с собственными темами и терминами (60-е гг. как «самая многоголосая эпоха», ее «идеологические голоса», миры героев, которые эпопея объединяет «в ровном свете художественного приятия», крестьянин «в кругозоре помещика», Каратаев в кругозоре Пьера, такие темы, проходящие сквозь эстетику М.М.Б., начиная с *АГ*, как мистерия и юродство) и развернуть художественную характеристику мира и пути Толстого в этой достаточно жесткой и в то же время достаточно гибкой (таков парадокс всех этих текстов, включая и «спорные», «девятероканонические») оправе. Толстовские предисловия под собственным именем М.М.Б. могут быть поэтому аргументом в споре о его авторстве в «девятероканонических» сочинениях; и так же их симбиозный характер не мешает нашему цельному восприятию их как не имеющих внутренних швов. Как «двуголосые рассуждения» предисловия рассмотрены в ценной статье Энн Шукман, обращающей особенной внимание на то, как сквозь социально-идеологические обоснования проступает достаточно независимое от них размышление о религиозном мировоззрении Толстого, особенно сильно на двух последних страницах предисловия к драматическим произведениям с его «поразительной и немотивированной», ударной концовкой — запоминающимися как емкий афоризм словами о «большой дороге восточного скитальца-аскета».

Э. Шукман даже видит в этом образе предчувствие начинающегося бездомного скитальческого пути самого М.М.Б.<sup>9</sup> И также она вспоминает возражение автора в начале уже 1960-х гг. на «историко-генетические» объяснения Луначарского и тезис о невозможности свести художественное творчество к эпохе, его породившей («Открытие полифонического романа, сделанное Достоевским, переживает капитализм» — ППД, 49) — как косвенный ответ на свои же собственные историко-генетические выкладки в статьях о Толстом<sup>10</sup>.

Источники, использованные автором при работе над статьями, — это основополагающие документально-биографические материалы. Основные из них указаны в тексте статей: 1-й том «Биографии Л. Н. Толстого» П. И. Бирюкова, «Дневник С. А. Толстой», «Толстовский ежегодник» за 1912 г. В черновых материалах к статье о «Воскресении» работа Толстого над романом прослежена по «Дневнику Л. Н. Толстого» под ред. В. Г. Черткова, т. 1, 1895-1899, М., 1916. Используются следующие тома «Биографии» Бирюкова. В черновиках также несколько выписок из книги Б. М. Эйхенбаума «Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы», Л., «Прибой», 1928, упомянутой и в тексте статьи о Толстом-драматурге. Отражение тезисов этой книги, а также более ранней книги Эйхенбаума — «Молодой Толстой» (1922), — можно видеть в некоторых положениях статей (см. ниже).

Черновые записи под названием «Толстой, как драматург» публикуются в настоящем томе вслед за печатными текстами статей. Ряд наметок черновика не нашли в статье отражения: это прежде всего сопоставление театра Толстого с театром Островского и Чехова, роль этих драматургов в возникновении замыслов пьес Толстого, такое сближение с европейским театром, как «ранний Гауптман», сопоставления внутри толстовского творчества: «Плоды просвещения» как «Три смерти» в форме комедии; «народные рассказы и их связь с драматическим творчеством». Тема народных рассказов как важнейшего этапа в развитии художественной идеологии и стиля Толстого получила лишь минимальное выражение в текстах статей; между тем она не только намечена в черновиках к статьям, но и существенно возникает в поздних записях М.М.Б. 70-х гг.; ср.: «Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя <...> Все это в некотором смысле можно определить как разные формы молчания. Достоевского эти поиски привели к созданию полифонического романа. Для монологического романа он не нашел слова. Параллельный путь Л. Толстого к народным рассказам (примитивизм), к введению евангельских цитат (в завершающих частях)» (ЭСТ, 354). Здесь намечен новый у автора аспект *со* (а не *противо*-) поставления («параллельного пути») Достоевского и Толстого на путях кризиса все того же полновесного авторского эпического слова. Этой поздней записью проблемати-

ка толстовских статей 1929 г., не полностью раскрытая в их печатном тексте, более органично включается в общебахтинский проблемный контекст. Злободневные комедии начала 60-х гг. как «комментарий к эпопее», «Николай Ростов и герой “Зараженного семейства”» — эти формулировки также в статью не попали. Черновик содержит и интересные формулировки к таким существенным темам М.М.Б., как мистерия («Как поднять именно бытовую драму до мистерии») и юродство («Глубокий индивидуализм юродства, индивидуализм одинокого обнищания»). Отчасти записи к статье о драматургии Толстого напоминают будущие обширные черновые тексты 1961-1962 гг. к переработке книги о Достоевском, в которых изобилие содержания, лишь весьма частично использованное затем в ППД, делает их самостоятельным материалом для суждения о концепции Достоевского у М.М.Б.

Черновые записи к статье о «Воскресении» это в значительной части своей изложение истории создания романа в виде выписок из основных биографических источников с попутными комментариями. Текст черновика ближе к окончательному печатному тексту статьи, чем черновик к статье о драме, и во многих местах дает варианты окончательных формулировок; наиболее интересные из них приводим в настоящем комментарии в виде фрагментов черновика. Надо сказать, что такое фрагментарное цитирование не слишком разрушает текст цитируемого черновика, поскольку подобным образом фрагментарно написан он весь.

«В предшествующий период творчества мир такого героя, как Нехлюдов, был организационным центром, вводящим и задающим тон целому мотивом (социально иные миры — побочны, эпизодичны). Но теперь дело обстоит иначе».

«Старое начало — ложно заданный тон — тормозило работу, втискивая ее в старую колею, непригодную для новых устремлений Т. Новое начало переключает весь роман, вводит его в новую тональность. Он уже не будет развиваться по старой семейно-психологической романной схеме».

«Противопоставление “они” (мужики) и “мы”. “Мы” (баре) уже не задает тон и не организует творчество. Т. начал с “мы”, начал со стыдного, а не с хорошего. “Стыдное” — барская жизнь — уже не может задавать тон роману».

«Переключение романа в новый социально-идеологический тон (перестроенное начало) не удовлетворяет Толстого. Образ Нехлюдова слишком окрашен старыми, приемлющими, серьезными тонами, слишком еще звучит так, как звучал в прежних вещах герой-помещик. Нужно переработать весь этот образ, пронизать его насквозь новыми “насмешливыми” ценностными тонами».

Выписывая после этого запись из дневника Толстого о намерении «отрицательно и с усмешкой» изображать Нехлюдова, М.М.Б. комментирует:

«Запись в высшей степени интересная. Т. чувствует почти отвращение к своему герою, к его внутренней жизни, к его решениям, изображенным положительным, серьезным тоном. Его должно изображать

отрицательно и с усмешкой. Чередование тонов положительного и отрицательного и параллелизм картин выдуманной барской внутренней жизни и невыдуманной серьезной жизни мужика и природы у Т. впервые в "Три смерти". Удалось ли ему провести "усмешку" через весь образ Нехлюдова?» (ср. в печатном тексте, с. 198).

«Борьба старой и новой манеры на протяжении всего романа. Эта борьба так и не была в нем разрешена. Построить в новой манере ("общедоступной" манере народных рассказов) роман — невозможно».

«Как нужно понимать "борьбу художника с моралистом", отразившуюся так резко на построении последнего романа? Новые воззрения не давали опоры для художественного видения и эпического изображения. Кризис эпического слова и его предмета».

К кому обращается Т.? Он говорит о крестьянах, но не с крестьянами. Попытка заговорить о крестьянах с крестьянами — народные рассказы. Проблема стилизации и сказа. Как справился с ними Т.?

Генерализация и детализация как основные моменты художественного метода Т. Резкие смены самого мелкого плана (самого далевого образа, образа "с птичьего полета") планом самым крупным (самым близким срезом "в тактильной зоне"). Как изменились эти приемы в последнем романе.

Семейный, биографический роман. Семейный исторический роман и скитальческий роман. Где в нем художественный центр?

«Генерализация и детализация» и их сочетание как художественный метод Толстого — проблема, выделенная и подчеркнутая в работах Б. М. Эйхенбаума; к ним, конечно, и адресуют эти термины здесь, в черновике М. М. Б. Термины «генерализация» и «мелочность» извлечены Эйхенбаумом из дневниковой записи Толстого от 4 июня 1852 г. и оформлены как проблема в книге «Молодой Толстой»: «Сочетанием этой генерализации с мелочностью определяется развертывание художественных произведений Толстого»<sup>11</sup>. То же — в книге «Лев Толстой», кн. 1, одном из источников М. М. Б. в толстовских статьях: «Г е н е р а л и з а ц и и и м е л о ч н о с т ь — это именно те основные элементы, монтажом которых определяется конструкция Толстовских вещей...»<sup>12</sup>

«Скитальческий роман» — подступ к будущей бахтинской исторической типологии романа; но самый термин, кажется, в будущих типологиях не повторяется; его заменяет «роман странствований», в характеристиках которого есть моменты, близкие к описанию мира «Воскресения» в статье 1929 г.: «Герой — движущаяся в пространстве точка, лишенная существенных характеристик и не находящаяся сама по себе в центре художественного внимания романиста <...> Для типа романа странствований характерна чисто пространственная и статическая концепция многообразия мира» (ЭСТ, 188-189).

«Безисторичность толстовского крестьянства. Оно вне истории. Если он раньше искал остров волн и прибоя истории, то находил его в быту

усадебной и в природной жизни семьи. Постоянная оппозиция, в которой находится Т. к своему времени, к его идеологии и к окружающим его людям.

Позиция воинствующего архаиста, объединяющая реакционное с крайним радикализмом. Вражда к журнальной беллетристике.

“Воскресение”, как художественный итог религиозно-философских и публицистических статей. Ясная Поляна не только хозяйственная лаборатория, но и лаборатория культуры, которую он понимает по-своему (370)».

Последняя цифра — отсылка к с. 370 книги Эйхенбаума «Лев Толстой. Книга первая»; выписанная фраза о Ясной Поляне — оттуда. Далее в черновике следует еще одна выписка со с. 11-12 этой книги о Толстом — «воинствующем архаисте, отстаивавшем в середине XIX века принципы уходящей и частью ушедшей культуры XVIII века». Выписка комментируется, частично пересказывая текст Эйхенбаума:

«Не наивная патриархальность, а сознательно, с надрывом, полемическая и стилизованная. Он постоянно не в ладу с историей и с современностью. Ясная Поляна именно позиция вне ее, в стороне от нее».

«Троякое отношение к материалу и троякий стиль. Изображение петербургской бюрократии в “Анне Карениной”. Но в общем все мягче и любовнее. Он еще любит красоту Анны, силой и свежестью Вронского. Но уже Mariette только разоблачается. Также и Мисси. Сила и свежесть Нехлюдова воспринимается как паразитическая. Характеристика не наружности и переживаний, а общей жизненной позиции героев, притом резко критически-аналитически. Изображение вещей».

Следуют выписки из Ленина и Плеханова.

«Необычное, не профессиональное отношение к художественному творчеству было с самого начала. Полемическая установка к современности. Вместо семейно-исторического романа и романа семейно-психологического перед нами социально-психологический, “скитальческий”».

«Если удалась переориентация мировоззрения и он по слову Ленина стал выразит... <так! — *Комм.*>, то переориентация художественного творчества не удалась. Была выработана лишь форма народных рассказов, форма народной драмы. Но крестьянский роман, где весь художественный материал организован в кругозоре крестьян, не удался, остался замыслом».

«Выйти самому из своего прежнего социального мира, вывести из этого опостылевшего мира и свое художественное творчество.

Влияние Диккенса.

Русло художественных традиций, в которых двигалось творчество, и борьба с ними. Полемизм особенно резок в последнем романе. Рядом с разоблачением действительности идет все время разоблачение форм художественного изображения действительности, внутренняя полемика с ними.

Социальная направленность художественного произведения бывает противоречивой и многоликой. Не только среда, первоначально определившая художника, дает тон социальному звучанию. В это звучание могут проникать тона и мелодии, навешенные иной средой, иными классовыми устремлениями.

(Переплетение диалога с самим собою с диалогом с другим и специфическое художественное оформление этого сплетения: перенос с себя на другого и обратно).

«Отношения Катюши и Нехлюдова отнюдь <?> не являются подлинным стержнем романа. Они тонут в массе привлеченного материала. Сам Нехлюдов думает о них меньше всего. Впервые в этом романе герои ничем между собою не связаны. Блуждающий с ходатайством герой их посещает, подобно Чичикову, объезжающему помещиков и чиновников. Сами эти лица, семьи, миры никакой самостоятельной жизнью не обладают, как в других романах (Облонские, Щербачки, Каренин и пр.).

Здесь же они только объекты в критическом кругозоре Нехлюдова, за которым все время стоит автор, отодвигая героя в сторону.

Ориентация идеологии и художественного творчества на патриархально организованное поместье и патриархальную семью. Обобщенные характеристики всей личности и ее идеологической позиции преобладают над детальным изображением отдельных переживаний, чувств, колебаний и пр. Сжатая формула-приговор и автор отворачивается от героя. Лапидарность характеристик. Т. — хозяин, заполняющий все сферы поместья, все этажи дома».

Ср. метафору Отто Кауса: Достоевский — хозяин дома, принимающий пестрых гостей и самое разношерстное общество — метафору, сочувственно цитируемую в ПТД (с. 25).

«Проблема крестьянской литературы. Чистая утопия, лишенная всякой опоры в художественном видении. Чистое желание, чистое должествование достаточны для лирики. Но и эта лирика была бы худосочной. Идея крестьянского романа. Для романа не было опоры. Для эпоса нужна история. Историческая миссия крестьянства».

«Природа и действие, сюжет, исторический поступок. Бездейственность идеальных героев (Платон Каратаев). Притчевый характер народных рассказов. От усадьбы к избе».

«Но идеализация патриархальных форм не вырождается в лирику и риторику, ибо эти формы еще реальны, реальны в социально-экономической действительности 60 годов, продолжают звучать и властно определяют литературные традиции идеологического порождения этих форм. Вечные элементы душевно-телесной жизни. Эти элементы еще имеют достаточный простор — семья и поместье, есть реальная плоть для их воплощения».

«Могучий порыв обновления жизни со всеми своими скрытыми и полускрытыми противоречиями наполнил собою творчество Толстого и Достоевского. Эти противоречия должны были проявиться и произвести

свою дифференцирующую и разрушительную работу. Этот процесс актуализации противоречий начался в 70 г<г>. и завершился в 80 г<г>.

Эти-то противоречия и породили кризис. То, что существовало в наивной слитости в монументальной форме "Войны и мира", уже не могло не ощутить своей взаимной чуждости и враждебности. Сама жизнь довела их до ясности и отчетливости. Известная абстрактность конкретных социальных форм современности, преобладание "вечных" душевно-телесных моментов человека и его жизни и делают эти противоречия недостаточно ощутимыми».

«Прежде всего эти противоречия взрывали ту монументальную форму. Они не извне пришли, эти противоречия, а изнутри, внешняя действительность только помогала этому процессу».

«Принцип: переориентация на избу. Эта изба уже была, но была эпизодом, была в кругозоре героя, была, как второй член антитезы, параллелизма (Три смерти), как идеальный образ, говорящий, но, в сущности, бездействующий, наконец, как загадка и нерешенный вопрос».

«Конечно, этим не исчерпывается автобиографичность романа. Нехлюдов, как и Левин, глубоко автобиографический образ и самая постановка его романа такова, что позволяет непосредственное сближение и слияние авторского голоса с голосом героя. Дело не в этой автобиографичности самой по себе, а в тех чисто художественных последствиях, которые она влечет за собой. Такой герой в самом произведении выглядит иначе, его образ строится по-иному: его голос (и пр.)».

Последняя запись связана с размышлением об особом статусе автобиографического героя, как и автопортрета в живописи, еще в АГ, с примерами из Пушкина, Толстого и Достоевского, но не из «Воскресения», а из ранних произведений Толстого (Иртеньев) и Левин (ЭСТ, 32).

«Несколько самостоятельных центров повествования, соединенных между собою прочными и существенными сюжетными отношениями. Ряд ничем не связанных изолированных образов, объединенных лишь...»

Здесь первая фраза характеризует, по-видимому, «Анну Каренину», вторая — «Воскресение».

«Художественные приемы. Недialeктическое отрицание всего условного. Дурная условность, утратившая свою социальную продуктивность, и та продуктивная условность, являющаяся необходимым условием социального общения, какой является человеческое слово. Методом Толстого можно было бы очень легко описать произнесение человеческого слова <как> бессмысленный акт».

«Что противопоставляется в романе отвергаемому миру условного? В прежних произведениях — природа; любовь, брак, семья, деторождение, смерть, ростки новых поколений, крепкая хозяйственная деятельность. В последнем романе ничего этого. Противостоит только внутреннее дело героев — их нравственное воскресение, и отрицательная, запретительная проповедь».

Особый характер героини. Отношение к семье. Упрощенно-разоблачающие формулы людей и вещей.

Любовь к семейному началу. Отсутствие его в новом романе».

«Лапидарные характеристики жизненных установок, человеку подводится краткий смысловой итог».

«Дюма-сын (1824-1895): Дама с камелиями, "полусвет" и др. Толстой ценит его творчество. "Дама с камелиями" роман и драма».

Параллель из западной литературы, как и «влияние Диккенса», не задействованная в статье (как и в статье о драме не задействованы параллели с Островским и Чеховым). Дюма-сыном заключаются черновые записи.

## Примечания к тексту преамбулы

1. РГАЛИ (С.-Петербург), ф. 35, оп. 1, дело 559, с. 47.

2. Там же, ф. 35, оп. 1, дело 575, с. 186.

3. Новое литературное обозрение, № 2, 1993, с. 78.

4. Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges. Northwestern University Press, Evanston Illinois, 1989, p. 166.

5. Л. Н. Т о л с т о й . Полное собрание сочинений. Юбилейное издание, т. 53, М., 1953, с. 232. В той же записи несколько ранее: «Кончил "В о с к р е с е н и е"». Нехорошо. Не поправлено. Поспешно. Но отвалилось и не интересует более». Эту запись об окончании романа М.М.Б. цитирует в черновике к статье о «Воскресении» со ссылкой на соответствующую страницу чертковского издания дневника Толстого, М., 1916.

6. Rethinking Bakhtin, p. 159-160.

7. Tzvetan T o d o r o v . Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine. Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 217-241 (предисловие к «Воскресению», trad. par George Philippenko avec la collaboration de Monique Canto); Michail B a c h t i n . Tolstoj, a cura di Vittorio Strada, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 91-127 (оба предисловия, trad. di Nicoletta Marcialis e Olga Strada); Cudernos hispanoamer., Madrid, 1988, № 456, p. 23-32 («Воскресение»); Rethinking Bakhtin, 1989, p. 227-257 (оба предисловия, transl. by Caryl Emerson).

8. Tzvetan T o d o r o v . Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, p. 180.

9. Rethinking Bakhtin, p. 147.

10. Там же, p. 140.

11. Борис Э й х е н б а у м . Молодой Толстой. Изд. З. И. Гржебина. Петербург — Берлин, 1922, с. 53.

12. Б. Э й х е н б а у м . Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы. «Прибой», Ленинград, 1928, с. 55.



## Примечания к текстам статей М. М. Бахтина о Толстом и к черновым записям «Толстой, как драматург»

1\*. «Что такое искусство?», статья-трактат, 1897-1898.

2\*. Слово «всецело» комментирует Энн Шукман: обращая внимание на удельный вес размышления о двух путях религиозного мировоззрения Толстого, размышления, выбивающегося за социологически-марксистские рамки, кажется, жестко заданные здесь столь краткому тексту, и цитируя позднейшее возражение М.М.Б. Луначарскому (см. в настоящем комментарии выше), она спрашивает: не может ли быть воспринято это слово «всецело» здесь «с некоторой долей отчуждения, если не иронии?» (Rethinking Bakhtin, p. 147).

3\*. Имеется в виду та же книга Б. М. Эйхенбаума. Полемический злободневный контекст «Семейного счастья» как ответ на «женский вопрос» и реакция на свежие книги П. Ж. Прудона «De la Justice dans la Révolution et dans l'Église» (1858) и Ж. Мишле «L'Amour» (1858) и «La Femme» (1859) — расшифрованы именно здесь: Б. Э й х е н б а у м. Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы, с. 344-363. Любопытно, что в своем известном памфлете на Бахтина М. Л. Гаспаров противопоставил его размашистому и научно не обеспеченному, на взгляд памфлетиста, теоретическому стилю именно этот кропотливый историколитературный труд Эйхенбаума: «Бахтин признает, хотя и нехотя, заслуги Эйхенбаума, вскрывшего в вещах Толстого такие злободневные контексты, о которых все давно забыли. Но это хлопотливо, да и вряд ли нужно» (Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979, с. 112). В следующей своей работе, непосредственно следовавшей за статьями о Толстом, — книге (как она была задумана и писалась в начале 30-х гг. в Кустанае; см. комментарий в т. 3 настоящего Собрания) «Слово в романе» М.М.Б. вновь ссылается на книгу Эйхенбаума, переключая его наблюдения в плоскость своей теоретической проблематики: «Так, слово у Толстого отличается резкой внутренней диалогичностью, причем оно диалогизовано как в предмете, так и в кругозоре читателя, смысловые и экспрессивные особенности которого Толстой остро ощущает. Эти две линии диалогизации (в большинстве случаев полемически окрашенной) очень тесно сплетены в его стиле: слово у Толстого даже в самых «лирических» выражениях и в самых «эпических» описаниях созвучит и диссонирует (больше диссонирует) с различными моментами разноречивого социально-словесного сознания, опутывающего предмет, и в то же время полемически вторгается в предметный и ценностный кругозор читателя, стремясь поразить и разрушить апперцептивный фон его активного понимания. В этом отношении Толстой — наследник XVIII века, в особенности Руссо. Отсюда иногда происходит сужение того разноречивого социального сознания, с которым полемизирует Толстой, до сознания ближайшего современника, современника дня, а не эпохи, и вследствие этого и

крайняя конкретизация диалогичности (почти всегда полемики). Поэтому-то диалогичность, столь отчетливо слышимая нами в экспрессивном облике его стиля, нуждается иногда в специальном историко-литературном комментарии: мы не знаем, с чем именно диссонирует или созвучен данный тон, а между тем это диссонирование или созвучание входит в задание стиля». Здесь — отсылка: «См. книгу: Б. М. Э й х е н б а у м . Лев Толстой, книга 1-я, Л., "Прибой", 1928, где имеется много соответствующего материала; например, вскрыт злободневный контекст "Семейного счастья"» (ВЛЭ, 96). Таким образом, можно видеть, что статьи М.М.Б. о Толстом, если и обособлены, как сказано выше, среди его работ, то все же не изолированы от общего бахтинского проблемного контекста; можно видеть на этом примере, как в статьях подготавливалась такая огромная тема творчества М.М.Б., как «слово в романе». При этом самый взгляд на слово и мир Толстого, названные в ПТД «монологическими», гибко расширяется в общетеоретическом бахтинском контексте; такая гибкая протейность бахтинских суждений, их несовпадение в разных контекстах «с самими собой» — характернейшее и принципиальное свойство философско-филологического языка М.М.Б.

4\*. Интересная возможность такого анализа: можно было бы обнаружить связи Толстого-драматурга не только с западным, но и с русским XVIII веком: в упрощенных портретах действующих лиц «Зараженного семейства» слышны фонвизинские тона, и многие реплики и диалоги напоминают о «Бригадире» и «Недоросле».

5\*. Устная лекция о Толстом в записи Р. М. Миркиной, читанная за пять лет до статей, показывает, что «Власть тьмы» была, очевидно, одним из главных произведений Толстого для М.М.Б. В центре трагедии и в лекции, и в статье — Аким, при этом нравственно-религиозная его характеристика (юродство как способ уйти от одобрения людей; он и Никиту в финале научил «не бояться людей») в лекции совершенно свободна от социальных обоснований, которыми она обставлена в статье. Если в лекции «Власть тьмы» — один из ее насыщенных центров, то, напротив, о «Воскресении» сказано в лекции мало и незначительно.

6\*. Любимая присказка народного проповедника, отошедшего от православия, Василия Кирилловича Сютаева (умер в 1892), сильно влиявшего на Толстого в 80-е гг. «Да, "все в тебе и все сейчас", как говорил Сютаев, и все вне времени. Так что же может случиться с тем, что во мне и что вне времени, кроме блага: запись в дневнике от 11 августа 1908 (Юбилейное изд., т. 56, М., 1937, с. 144).

7\*. По поводу «кулака-миroeда» в этом месте статьи М.М.Б. А. Садецкий вступает в интересную полемику с авторами известной американской книги, которые понимают это слово здесь исключительно как одиозный термин эпохи сталинской коллективизации, в которую и писалась как раз статья М.М.Б., и оценивают употребление этого бранного термина в применении к старой литературе XIX столетия в лучшем случае как ана-

хронизм, а в худшем — как знак оппортунистического приспособления автора к политической ситуации (Gary Saul Morson, Caryl Emerson. Mikhail Bakhtin. Creation of Prosaics. Stanford University Press, 1990, p. 298). А. Садецкий приводит примеры употребления как «кулака», так и «миroeда», тоже как одиозных слов, и во «Власти земли» Глеба Успенского, упоминаемой в статье М.М.Б., и в «Крестьянине и крестьянском труде» того же Успенского, и анализирует эти слова как оказавшиеся «в двух контекстах, в двух веках — девятнадцатом и двадцатом, в двух идеологических эпохах, двух диалогических окружениях»; согласно этому анализу, здесь «не Бахтин, говорящий о Толстом и Успенском, а Успенский и Толстой, говорящие друг с другом и услышанные Бахтиным»; к ним подключается голос Сютяева, с которым сливается свой голос Толстой: «В контексте бахтинского исследования встречаются голоса, искавшие этой встречи». В ситуации этой встречи одиозное слово лишается «той неумолимой однотонности, что оглушительно гремела в этом слове в период, когда Бахтин создавал свою статью» (А. Садецкий. Открытое слово, с. 140-149).

8\*. Возможно, отсылка ко вступительной статье в I томе данного толстовского Собрания Л. Аксельрод-Ортодокс: «Если 25 лет тому назад, до опубликования дневников, пишущей эти строки пришлось, на основании психологического исследования развития мировоззрения Толстого, установить, что по существу дела никакого переворота во взглядах Толстого не произошло, то в настоящее время это является несомненным фактом, который подтверждается Дневником молодости великого писателя». Автор статьи ссылается на свою книгу: «Tolstoi's Weltanschauung und ihre Entwicklung», Stuttgart, 1902 (Лев Толстой. Полное собрание художественных произведений, т. I, М.-Л., 1928, с. 9). Ср. у Б. М. Эйхенбаума еще в статьях 1919-1920 гг.: «Мы до сих пор наивно думаем и говорим о двух Толстых: о Толстом до так называемого кризиса и о Толстом после него <...> До сих пор считается, что творчество Толстого резко делится на два периода: до "Исповеди" и после нее <...> Это неверно. Кризисы сопровождают все творчество Толстого. И это — совсем не особенность его натуры. Кризисы эти переживало само искусство» (Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Academia, Л., 1924, с. 62, 69).

9\*. Л. Толстой. Полное собрание художественных произведений, т. III, 1929, с. 502-510. Отрывки, в которых «один из участвовавших в истории 14 декабря попадает к этим переселенцам и — простая жизнь в столкновении с высшей», как излагал Толстой свой замысел Софье Андреевне, — относятся к 1877-1878 гг. (см. комментарий В. Срезневского там же, с. 525).

10\*. М.М.Б. сближает социально-идеологический роман Толстого с подобным типом у Герцена, Чернышевского, Жорж Санд, — но не с идеологическим романом Достоевского в интерпретации Б. М. Энгельгардта, определение которого автор ПТД в значительной мере принимает, преоб-

разуя его в собственную формулу полифонического романа. Но идеологический роман Достоевского — «роман об идее», как говорит о нем Энгельсгардт, — и для него, и для М.М.Б. решительно — до противоположности — отличается от идеологического романа Толстого, как и названных здесь типологически ему подобных, «романов с идеей». «Идея, как принцип изображения, сливается с формой» — этому типу, описанному в ПТД (с. 62), отвечает и толстовское «Воскресение» в описании М.М.Б. Но не этого типа идеологический, он же полифонический роман Достоевского.

11\*. «Воскресение», ч. 1, гл. LV.

12\*. Запись в дневнике Толстого от 17 мая 1896 г. См.: Л. Н. Т о л с т о й . Полное собрание сочинений. Юбилейное изд., т. 53, М., 1953, с. 95. М.М.Б. цитирует по изданию дневника Толстого 1895-1899 гг. под ред. В. Г. Черткова, М., 1916.

13\*. «Воскресение», ч. 1, гл. III.

14\*. Ч. 3, гл. XXVIII.

15\*. Запись от 8, 9 ноября 1895 г. См.: Юбилейное изд., т. 53, с. 70.

16\*. Разработка собственных теоретических проблем под флагом «литературных исканий современности» (в данном случае — необходимости создания новых форм советского социально-идеологического романа) — риторический прием в работах М.М.Б. этих лет, в попытках пробить их в печать. Следующую свою работу — книгу «Слово в романе» — он рекомендует в предисловии к ней как «разросшееся введение к стилистике советского романа», при этом ссылаясь на «подготовленную нами к печати» отдельную книгу на эту тему, книгу, конечно, несуществующую, и отсылая в то же время к книге уже существующей — к ПТД, ее части 2-й — «Слово у Достоевского (опыт стилистики)» (см. т. 3 настоящего Собрания).

17\*. Использование словечка В. Шкловского говорит о том, что в поле зрения автора при подготовке статей была, вероятно, и книга Шкловского «Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”», М., 1928.

18\*. Вероятно, ранний Гауптман упомянут здесь как драматург, в пьесах которого, известных Толстому, смешивались социально-натуралистические и символически-мистические тенденции и мотивы. В работе над трактатом «Что такое искусство?» Толстой несколько раз называет пьесы Гауптмана («Потонувший колокол», «Ганнеле») как, вместе с драмами Ибсена и Метерлинка, примеры декадентского искусства (Л. Н. Т о л с т о й . Полное собрание сочинений. Юбилейное издание. Т. 30, М., 1951, с. 321).

19\*. Под впечатлением чтения А. А. Стаховичем пьес Островского в Ясной Поляне в ноябре 1886 г., особенно наиболее любимой Толстым пьесы «Не так живи, как хочется». Л. Н.-ч, хорошо знавший и ценивший Островского, был особенно поражен его силой в чтении Стаховича, и ему пришлось на мысль воспользоваться драматической формой для создания

новых художественных образов, уже готовых принять реальную форму» (П. И. Б и р ю к о в . Биография Льва Николаевича Толстого. Т. 3, М., 1923, с. 54). «Вашим чтением вы расшевелили меня; после вас я написал драму» — сказал ему уже через три недели при следующем свидании Толстой (см. примечания В. Срезневского в том самом XI т. Полного собрания художественных произведений Толстого, которое открывается предисловием М.М.Б., с. 463, а также комментарий Н. К. Гудзия в т. 26 Юбилейного Полного собрания сочинений, М., 1936, с. 708).

20\*. Замысел пьесы «Труп» возник в 1897 г., но толчком к началу работы было впечатление от представления «Дяди Вани» Чехова в московском Художественном общедоступном театре в январе 1900 г. Впечатлением этим было неудовлетворение как пьесой, так и спектаклем.

21\*. Социология художественной формы — эта главная идея эстетики немецкого социолога искусства начала XX в. Вильгельма Гаузенштейна — могла представлять интерес для М.М.Б. в связи с его собственным опытом построения социологической поэтики. Что означает «теория Гаузенштейна» здесь в контексте обсуждения эстетики Толстого, в частности, его драматургической эстетики — не совсем ясно. Возможно, это идея о недостаточности индивидуального дарования для создания стиля и о необходимости для этого подключения творческой индивидуальности к большим социальным силам.

22\*. Л. В. Львов-Рогачевский. От усадьбы к избе (Л. Н. Толстой). М., 1928. Формула из названия книги использована М.М.Б. в черновых записях к статье о «Воскресении».

23\*. Иннокентий Анненский. Власть тьмы. Очерк входит в «Книгу отражений» Анненского, СПб., 1906.

24\*. Отсылка к т. 3 биографии Толстого П. И. Бирюкова. На с. 55 приводятся и вышецитированные слова о том, что пьесу «будут давать на балаганах».

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### **ЗАПИСИ ДОМАШНЕГО КУРСА ЛЕКЦИЙ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (1922-27 гг.; Витебск — Ленинград; записано Р. М. Миркиной)**

Прежде всего требует обоснования сам факт публикации этих *записей* в Собрании сочинений М. М. Бахтина. Преподавательской деятельностью Бахтин занимался на протяжении всей своей жизни и последнюю публичную лекцию, как известно, прочитал учителям-словесникам По-

дольского района, временно проживая вместе с тяжелобольной супругой в подмосковном доме престарелых на ст. Гривно. Лекция была о Достоевском. Произошло это в августе 1970 г. (см. об этом «Новое литературное обозрение», № 2, 1993, с. 70-71). Так что теоретически *записей* лекций М.М.Б. может существовать очень много: в разное время Бахтин читал лекции в Невеле, Витебске, Ленинграде, Кустанае, Кимрах, Саранске, Москве, лекции домашние, учебные и публичные. И это потенциальное множество *записей* его лекций (записывало его несколько тысяч, если не десятков тысяч студентов и слушателей других аудиторий, самых разнообразных; во всяком случае могло записывать) — конечно, весомый аргумент *против* того, чтобы печатать в Собрании сочинений Бахтина записи Р. М. Миркиной и вообще чьи-либо записи, пусть и в Приложении.

И все же *ЗМ*, в течение ряда лет появлявшиеся в различных бахтинских и небахтинских изданиях, решено опубликовать и в Собрании сочинений М. М. Бахтина (как решено опубликовать в Приложении к 1-му тому Собрания сочинений Бахтина *записи* его выступлений и лекций в философских кружках 20-х гг.). В ряду же возможных, заведомо неубедительных, обоснований этого решения едва ли не главным представляется следующее: при внимательном и *участном* (выражение и даже термин Бахтина) чтении *ЗМ* обязательно наступает такой момент, начиная с которого *записи* лекций молодого Бахтина по русской литературе просто *говорят сами за себя*. Таким образом, весомым аргументом *за* то, чтобы *ЗМ* оказались во 2-ом томе Собрания сочинений Бахтина, стал сам текст *ЗМ*, что не мешает числить среди аргументов *за* и единственность на сегодняшний день записей лекций М.М.Б. по истории русской литературы и то, как были встречены записи, уже опубликованные (что касается Приложения к 1-му тому, то там само за себя говорит еще и имя *записавшего*: выступления Бахтина записал Л. В. Пумпянский)\*.

История публикаций записей лекций по русской литературе, прочитанных М.М.Б. в 20-е гг., начинается со времени выхода в свет «Эстетики словесного творчества» («Искусство», М., 1979). Второй, но первый посмертный, этот сборник работ Бахтина вышел с Приложением. Приложение занимает ровно десять страниц (с. 374-383) и называется: «Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов». Преамбула к примечаниям — предельно лаконична, что позволяет привести ее почти полностью: «В 20-е гг. Бахтин много выступал с публичными лекциями на литературные и философские темы в различных аудиториях

---

\* Проблема, что печатать и чего не печатать в Собрании сочинений Бахтина, не сводится, как известно, к едва ли не чудесным образом сохранившимся *записям* прочитанных Бахтиным в 20-е годы домашних лекций. Решимся высказать мнение, что книги и статьи, вышедшие в те же 20-е годы под фамилиями друзей Бахтина, тоже *говорят сами за себя* — и это тоже представляется главным. По нашему глубокому убеждению, спорить можно только о том, *под чьей фамилией эти книги и статьи должны печататься*.

Витебска и Ленинграда, а также читал разнообразные циклы лекций по истории философии, эстетике и литературе в домашней обстановке. Один из таких циклов был прочитан в кружке по изучению русской литературы, образованном юными слушателями в Витебске; для некоторых из них лекции были затем продолжены в Ленинграде. У одной из слушательниц, Рахили Моисеевны Миркиной, сохранились записи этих лекций, охватывающие историю русской литературы от XVIII в. до новейших произведений советской литературы 20-х гг. ».

Четыре небольших фрагмента ЗМ было тогда использовано в примечаниях к текстам, вошедшим в ЭСТ: два — из лекций о Достоевском, по одному из лекций о Пушкине и о Тургеневе (ЭСТ, 386, 394, 386, 405).

«Эстетика словесного творчества», составленная С. Г. Бочаровым, отрецензированная С. Г. Бочаровым и С. С. Аверинцевым, бережно отредактированная С. М. Александровым и безупречно вычитанная Л. В. Дерюгиной, стала событием едва ли не столь же незаурядным, сколь незаурядными в 60-е гг. были события появления «Проблем поэтики Достоевского» (1963 г.) и «Творчества Франсуа Рабле» (1965 г.). Судьбу книги определила в то время впервые в этой книге напечатанная работа «Автор и герой в эстетической деятельности», надолго заслонившая собою другие публикации сборника, в том числе и запись лекций о Вячеславе Иванове. Дело, однако, было сделано: еще при жизни Рахили Моисеевны Миркиной лекции по русской литературе Бахтина, любовно, участно ею записанные и в продолжение нелегкого полувека хранимые, появились на свет; появились в неслучайном издании, в предельно авторитетном контексте и оказались представленными одним из самых неслучайных фрагментов: с юности и до конца жизни Вячеслав Иванов оставался среди самых любимых авторов Бахтина, а, возможно, был и самым любимым.

Второй большой фрагмент записей лекций по русской литературе появился в 1980 г. в альманахе «Прометей» (№ 12): под неточным названием «Конспекты лекций М. М. Бахтина» (с. 257-268) были опубликованы записи лекций о Льве Толстом (по объему это самый большой фрагмент ЗМ). Подготовил публикацию и написал к ней небольшое предисловие В. В. Кожин. Им же подготовленные, в восьмидесятые годы были опубликованы фрагмент лекции о Маяковском («Язык Маяковского» — «День поэзии 1983», М., 1983, с. 80) и с некоторыми сокращениями лекция о Есенине («Есенин. Запись лекции» — «День поэзии 1985», М., 1986, с. 112-115); «Язык Маяковского» был сразу же перепечатан в ежегоднике «Собеседник» («Современник», М., 1984, с. 116-118).

В те же восьмидесятые годы в Венгрии (на русском языке) были опубликованы записи лекций об Андрее Белом и Ф. Сологубе (Studia Slavica Hung. XXIX. 1983. С. 221-243. Публ. С. Бочарова, коммент. Л. Силард). Новым стало решение опубликовать не одну, а сразу две лекции. Опыт этот был продолжен в публикациях уже 90-х гг., после семилетнего перерыва, в иных условиях и на другом фоне.

Своеобразие фона определил возросший *едва ли не до критической точки* интерес к творчеству М. М. Бахтина, у нас и на Западе, в конце восьмидесятых — первой половине девяностых годов. Невозможное совсем недавно в эти *бахтинские*, не без элементов карнавала, годы стало возможным, и мгновенно опубликованным оказывалось и всё самого Бахтина (под чьими бы фамилиями по тем или иным причинам он ни скрывался), и всё о Бахтине, и всё, имеющее к Бахтину хоть какое-то отношение, даже самое отдаленное. Не вдаваясь в детали, сейчас можно рассматривать это время как некое всемирное бахтинское пиршество.

Сама Р. М. Миркина до этого времени не дожила: ее не стало в 1987 г. Однако место на том пиршестве (можно увидеть это время и как несколько запоздавшую, припозднившуюся, своеобразную *интеллектуальную тризну*, длившуюся около семи лет, предшествовавших 20-летию со дня смерти и 100-летию со дня рождения М.М.Б.) уготовано было ей в высшей степени достойное и снова в авторитетном контексте: уже посмертно оказалась она причастной к тому процессу заполнения не просто белых пятен, но огромных *белых пространств* творческой биографии Бахтина, который обнаружил себя особенно явно и ярко в 1992-1993 гг. Именно в эти годы появился сборник «М. М. Бахтин как философ» («Наука», М., 1992), на последних страницах которого в разделе «Из архива» (с. 221-251) напечатаны были «Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского» (вступительная заметка, подготовка текста и примечания Н. И. Николаева); тогда же вышел номер журнала «Новое литературное обозрение» (№ 2, 1993), где в разделе, посвященном Бахтину, были напечатаны и очерк Р. М. Миркиной «Бахтин, каким я его знала. *Молодой Бахтин*» с предисловием С. Г. Бочарова и во многих отношениях этапная статья-воспоминания самого Бочарова «Об одном разговоре и вокруг него».

В разногласии множества различных суждений и публикаций тех лет не затерялись, прозвучали и *были услышаны* воспроизведенные на страницах малотиражного журнала «Человек» (в десяти номерах подряд, начиная с № 4 за 1993 г.) *записи* бесед с М.М.Б. (снова *записи*, но на сей раз магнитофонные) В. Д. Дувакина, сделанные в 1973 г.; подготовлены к печати В. Ф. Тейдер и М. В. Радзишевской. Чуть позже эти записи *прозвучали* в ряде аудиторий и буквально. Можно сказать, что записи эти тогда *как с неба свалились*: ведь зазвучал живой голос Бахтина, умершего 18 лет назад, и очень мало кто знал о существовании этих записей.

Несомненно услышанными оказались и некоторые публикации именно в эти годы появившегося на свет журнала с удивительным названием (есть в этом названии что-то *зазывающее*) «Диалог. Карнавал. Хроно-топ» и с разъясняющим это название подзаголовком: «Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина» (таким подзаголовок оставался до 1998 г.). С этим журналом связан еще один этап истории публикаций ЗМ.



Для осознания этого этапа важно учитывать, что в ДКХ (№ 1(2), 1993, с. 90-104) в непосредственном соседстве, были напечатаны и очерк Р. М. Миркиной «Бахтин, каким я его знала» (почти одновременно с его появлением в НЛО, но в чуть отличающейся редакции) и пять сравнительно небольших по объему лекций-записей, достаточно неожиданных: о Леонове, о романе Федина «Города и годы», об Эренбурге, о романе Тынянова «Кюхля» и, совсем небольшая запись, о Зощенко. Р.М.М., таким образом, читателями журнала воспринята была и как автор-мемуарист, и в своем известном уже исследователям и читателям Бахтина качестве незаурядной и благодарной ученицы, когда-то, в 20-е гг., прослушавшей, записавшей и всю жизнь хранившей лекции своего учителя. В следующем номере журнала были напечатаны записи лекций о Белом и Ф. Сологубе, уже опубликованные в Венгрии (см. выше), запись лекций о Блоке и целиком запись лекций о Есенине — четыре большие темы. Это была вообще самая большая по объему публикация ЗМ. Так как ДКХ родился и до 1998 г. издавался в Витебске, получилось, что местом очередных, объемных и содержательных, т. е. несомненно самых полновесных, публикаций ЗМ стал город, в котором Р. М. Миркина родилась и выросла, в котором М. М. Бахтин около четырех лет жил, преподавал, размышлял, писал ФП и АГ и читал множество лекций, в котором в 1921 г. он счастливо женился, в котором, наконец, в возрасте 26-27 лет он начал читать, а юная ученица (15-16 лет) старательно записывать курс лекций по русской литературе, о котором, не запиши его Рахиль Моисеевна, просто никто никогда бы не узнал.

В том же ДКХ, но уже в 1995 г., был опубликован полный текст лекции о Маяковском (№ 2, с. 111-114, публ. В. В. Кожина, коммент. Н. А. Панькова).

Записи других лекций не публиковались. Из лекций о русской классической литературе были, таким образом, опубликованы только записи лекций о Льве Толстом (большая их часть).

Есть своя небольшая история и у события передачи рукописи ЗМ Бочарову и Кожину, т. е. можно говорить и об истории того, как рукопись записей курса лекций по русской литературе попала в АБ. В предисловии к очерку «Бахтин, каким я его знала» С. Г. Бочаров рассказывает об этом достаточно подробно: *«Дело было так: в середине 70-х годов московский исследователь биографии и творческого наследия М. В. Юдиной А. М. Кузнецов обнаружил в архиве пианистки письмо с сообщением о существовании записей курса лекций по истории русской литературы, который М. М. Бахтин читал на дому сначала в Витебске, а затем в Ленинграде в 1920-е годы. В письме было названо имя слушательницы, которой принадлежали записи, — Р. М. Миркина, — но и только. Ни адреса, ни каких-либо сведений. Неизвестно было, как ее искать, позвонили даже московскому поэту Зинаиде Миркиной, но она ничего, конечно, сказать не могла. Но когда стали разузнавать в*

Ленинграде, то исследователь культурной истории своего города в 20-30-е годы Н. И. Николаев очень быстро разыскал Рахиль Моисеевну Миркину, учительницу-словесницу, уже в то время на пенсии» (НЛО, № 2, 1993, с. 64). Версия В. В. Кожина — более приближенная (ДКХ, № 1 (2), 1993, с. 90). С некоторыми уточнениями и, одновременно, неточностями рассказал об этом и А. М. Кузнецов на страницах журнала «Новый мир» (№ 8, 1995, с. 225-226) со ссылками на письма из своего личного архива, которые пока не опубликованы.

Первые сведения о самом курсе лекций по русской литературе, о его пятилетней истории, некоторые сведения о том, как он записывался, получены, таким образом, С. Г. Бочаровым и В. В. Кожинным от самой Р.М.М., когда она знакомила будущих публикаторов лекций со своей рукописью. Многое из сказанного ею тогда вошло в очерк «Бахтин, каким я его знала». Многое, но не все: не все сказанное и, как оказалось со временем (это всегда осознается постепенно), далеко не все, что хотелось бы знать, особенно о полувековой истории рукописи, и что можно еще было узнать, но только до 1987 г. На некоторые вопросы, касающиеся истории рукописи, смогла ответить уже в 90-е гг. дочь Р.М.М. (письма М. З. Оникул, содержащие сведения и о матери, и о судьбе рукописей ЗМ, хранятся в АБ), но многое, конечно, утрачено безвозвратно.

Вот что ответила М. З. Оникул на вопрос о судьбе рукописи записей лекций, о том, как она хранилась и сохранилась, о том, переписывалась ли и сколько раз переписывалась: *«Мама неоднократно переписывала лекции Михаила Михайловича. Но редактирование было чисто техническое. Ее увлекал сам процесс. Она как бы заново перечитывала их. Сколько раз она переписывала лекции, я точно не знаю. Но во всяком случае — не менее четырех раз. Первый раз — сразу после прослушивания, затем в 30-е годы на даче. Во время войны лекции оставались в блокадном Ленинграде. И тем не менее они сохранились. После войны мама переписала их еще раз, т. к. бумага пожелтела. Затем уже гораздо позже, в 70-е годы, по просьбе Сергея Георгиевича Бочарова и Вадима Валериановича Кожина»*. Письмо датировано январем 1995 г., в письме от 30 марта того же года содержатся важные уточнения: *«Когда мама переписывала свои записи лекций М. М. Бахтина в очередной раз, она обычно не сохраняла предыдущий экземпляр записей. Как правило, это были записи в конторских книгах. По крайней мере, предшествующие 1977 году записи выглядели именно так. Писала мама, как правило, на двух сторонах листа. И Сергей Георгиевич, и Николай Иванович Николаев видели эти конторские книги с послевоенными записями лекций. А рукописи довоенные сразу же были ликвидированы после того, как были переписаны после войны. Поэтому отдельных фрагментов с записями лекций нет.*

*По поводу утрат в тексте записей лекций ничего сказать, к сожалению, не могу (вопрос к М. З. Оникул касался прежде всего явных утрат в записи лекции о Ремизове — комм.).*

*Еще раз хочу напомнить, что экземпляр лекций 1977 года был переписан без изменений, редактирование было только техническое. Как подтверждает Николай Иванович, их (отдельные листы нового экземпляра рукописи — комм.) было удобнее перепечатывать на машинке, т. к. они были написаны на одной стороне листа, более четким почерком, не в конторских книгах, а на отдельных листах\*.*

Обратим внимание на то, что речь идет не просто о четырех переписываниях, но о как минимум четырех переписываниях. Больше об истории имеющейся в нашем распоряжении рукописи ЗМ узнать ничего не удалось. Не удалось, в частности, познакомиться с содержанием писем Р. М. Миркиной, хранящихся в архиве исследователя А. М. Кузнецова.

Итак, в нашем распоряжении нет записей *первичных*, т. е. следовавших непосредственно за голосом лектора, записей, рожденных в процессе произнесения лекции. Нет в нашем распоряжении и какого-либо промежуточного варианта записей, второго или третьего. Возмещаются же эти потери, и возмещаются в большой мере, не вызывающим ни малейшего сомнения сугубо бережным отношением Р. М. М. к лектору и его слову.

С этой точки зрения, сколько бы записей лекций Бахтина по русской или зарубежной литературе ни явилось со временем, рядом с записями Р. М. М. поставить все же будет, вероятно, нечего.

Несколько фрагментов очерка «Бахтин, каким я его знала» имеют самое прямое отношение к почти пятилетней истории прочитанного Бахтиным курса лекций по русской литературе и прекрасно воссоздают атмосферу тех лет (прочитать очерк целиком можно в двух указанных выше изданиях):

*Моя встреча с Михаилом Михальчем Бахтиным произошла в Витебске в начале 20-х годов.*

*... Впервые я увидела Бахтина в городской библиотеке, которая называлась почему-то Домом книги. Михал Михальч выступал с публичной лекцией о Пушкине. Всех желающих его послушать едва вмещал большой зал библиотеки. Слушателей он захватил и покори́л. Читал Бахтин и в других учреждениях (названия их я забыла). Занятия на каких-то курсах он проводил вопросно-ответным методом. Блистал на них высокий юноша с неординарной внешностью и высоким прерывистым голосом — Ваня Соллертинский\*.*

---

\* В одной из тетрадей Ивана Ивановича Соллертинского (1902-1944), выдающегося музыковеда и личности легендарной, сохранился перечень 38 лекций, прослушанных им в Витебске в сентябре-апреле 1920-21 гг. (Л. Михеева. И. И. Соллертинский. Жизнь и наследие. Л., 1988, с. 28-29). Двенадцать лекций (сентябрь-февраль) прочитаны М. М. Бахтиным. Опуская точные указания времени и места, перечислим их темы: «Нравственный момент в культуре», «О слове», «Новая русская поэзия», «Поэзия Вячеслава Иванова», «Философия

Где бы Бахтин ни выступал, ему везде сопутствовал огромный успех. Приведу мнение известного витебского врача А. М. Певзера, человека разносторонних интересов и знаний, о лекции, посвященной Ал. Блоку: «То, что Бахтин сказал о “Двенадцати” и “Соловьином саде”, равнозначно этим поэмам».

... Вскоре мы, постоянные слушатели Бахтина, решили не ограничиваться его публичными выступлениями и организовали кружок (человек 10-12) по изучению русской литературы. Занятия кружка проходили у него на дому.

... Жили Бахтины на Смоленской улице в квартире врача Алексеевской. Их небольшая комната с окнами, выходящими во двор, была обставлена весьма скудно: письменный стол, еще какой-то колюченый стол, фанерный шкаф, железная кровать.

... Наш кружок в полном составе просуществовал один год. Участники его разъехались кто куда, и нас осталось только трое, но занятия не пострадали. Михаил Михайлович продолжал вести их в прежней манере. Часто он принимал нас лежа, покрытый синим ватным одеялом и поверх серым байковым. У него болела нога, и поговаривали, что это туберкулез.

Лекции Михаил Михайлович читал прекрасно. Это был прирожденный оратор с очень выразительным, красивого тембра голосом. Речь его лилась свободно и раскованно. Он никогда не пользовался конспектами, планами, заготовленными цитатами. Некоторая тяжеловесность, присущая его печатным трудам, в устных выступлениях отпадала. Создавалось впечатление, что перед вами блестящий импровизатор, увлеченный и эмоциональный. Стихи он читал нараспев, и казалось, что читал их не лектор и не чтец, а поэт — автор стихов.

Бахтин, конечно, учитывал состав аудитории, но, читая популярно, он никогда ничего не упрощал. Это умение сочетать простоту изложения с глубоким анализом тоже было характерно для Михаила Михайловича. Как-то он назвал себя неокантианцем.

В 24-м году Бахтины покинули Витебск и поселились в Ленинграде. Вскоре и я с сестрой (тоже посещавшей занятия у Бахтина) поступили в Ленинградский институт истории искусства на словесное отделение.

Институт истории искусства переживал пору своего расцвета. Там преподавали такие знаменитые литературоведы, как Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Энгельгардт, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, В. В. Виноградов, Н. П. Андиферов, С. С. Мокульский. Но Бахтина они нам не заменили. И по опыту прошлых лет

---

Ницше», «Символизм в новой русской литературе», две лекции по эстетике, две лекции по истории новой философии, лекция по средневековой литературе, лекция по французской литературе XVIII века.

мы с сестрой решили разыскать Михала Михалыча и просить его заниматься с нами на дому.

... С вполне понятным чувством страха мы явились к Михалу Михалычу на квартиру. Он согласился продолжать занятия, начатые еще в Витебске. Там мы закончили Львом Толстым, теперь начали с Достоевского. Занятия проводились один раз в неделю по два часа. За урок он назначил символическую плату для каждой из нас, равную стоимости билета на галерку в Александринке.

... Как-то Михал Михалыч пригласил нас на литературные чтения, которые проходили на квартире у знаменитой пианистки М. В. Юдиной, концерт которой я слушала еще в Витебске.

... Доклад Михал Михалыча был посвящен Вячеславу Иванову. Слушатели были заворожены. Женищина, сидевшая рядом со мной, воскликнула: «Боже, какая лекция! Он осветил историю мировой культуры, и как он это сделал!»

Приглашал нас Михал Михалыч и на другие чтения. Помню, на одном из них должен был выступать Николай Клюев, но этими приглашениями мы не могли воспользоваться.

Наши занятия на дому у Бахтина продолжались два года. Закончили обзором новейших произведений советской литературы («Записки Ковякина» и «Барсуки» Л. Леонова, «Николай Курбов» и «Хулио Хуренито» И. Эренбурга, «Города и годы» К. Федина, «Сестры» А. Толстого, «Дело Артамоновых» М. Горького, «Кюхля» Ю. Тынянова). Со смешанным чувством восхищения и сострадания я думала о гениальном ученом, который читал лекции двум-трем девочкам с таким подъемом, как будто его слушала аудитория.

... Он был гениален не только как ученый, но и как личность. То, что я узнала от Бахтина, навсегда вошло в мою жизнь. Его лекции давали заряд для самых широких размышлений не только над вопросами литературы, но и над различными аспектами социальной действительности.

У меня сохранились записи некоторых (!) лекций Бахтина разных лет. Следует подчеркнуть, что эти записи вела сначала школьница, и затем студентка младших курсов. Лекции в них, конечно, сокращены (!) и лишь в некоторой (!) степени сохранили стиль и дух Бахтина.

Приведенные фрагменты — примерно треть объема очерка — тоже говорят сами за себя. Содержащаяся в них информация в том или ином виде не может не сопровождать публикации ЗМ (хотя бы только в виде более или менее краткого пересказа), но обратить внимание хотелось бы на последний абзац, после которого как-то само собою вспоминается пушкинское: «... Но вот / Неполный, слабый перевод, / С живой картины список бледный...» («Евгений Онегин», Глава третья, XXXI).

Восклицательные знаки в этом последнем абзаце принадлежат не автору очерка, а автору этого введения, но слова, которые ими выделены,

принадлежат Р. М. Миркиной, и только в первый момент можно понять их как желание *защититься* (защитить себя, свой текст) — на самом деле в этих словах *сосредоточено* (точно так же, как в этих стихах Пушкина) желание *защитить другого* и защитить во что бы то ни стало: Пушкин защищает героиню своего романа, Миркина — героя своего очерка. Пушкин, правда, защищая героиню и ее письмо и беря на вечные времена всё на себя, только уподобляет себя ученице (даже не ученику), Миркина, записывая лекции Бахтина, на самом деле была ученицей, и ученицей настоящей (ученицей на всю жизнь).

Лекции М. М. Бахтина (ЗМ) публикуются в этом Приложении не в полном объеме, как уже не в полном объеме они дошли до нас: не в полном объеме были записаны и не в полном объеме сохранились. Одна из формальных причин — сам этот объем записей: для приложения к одному из томов Собрания сочинений он велик; целиком ЗМ уместны были бы в томе Литературного наследства или, наоборот, в книге для учителей и старших школьников, снабженной соответствующими комментариями.

Основная неформальная причина — очевидная неравноценность записей, т. е. некоторая очевидная неубедительность части записей первого начального периода курса.

При решении вопроса о том, какие записи должны быть напечатаны в собрании, нам хотелось избежать двух крайностей: первая — печатать всё, вторая — печатать «самое лучшее». В первом случае составитель как бы самоустранился, и это не беда, но во втором — составитель становится вторым соавтором, ибо просто записывающий (не стенографирующий и не записывающий на пленку) сколько-нибудь длительный непрерывный поток чужой речи — всегда соавтор того, кого он записывает; активный же отбор записанного тоже, конечно, соавторство, особенно, если критерий отбора столь неопределенен и субъективен.

Три замечания, касающиеся особенностей текста ЗМ, его структуры и его хронологии.

1. В рукописи Р. М. Миркиной не только не указаны числа, когда читались те или иные лекции (даты вообще отсутствуют), но сам принцип деления текста записей — тематический и только тематический. Это значит, что отсутствуют границы между лекциями, т. е. отсутствуют лекции как таковые, лекции как лекции с началом, серединой и концом каждой, поэтому объемы *тем*, как они выделены в рукописи, колеблются от нескольких десятков страниц до всего нескольких строк. Внутри почти каждой *темы* (кроме совсем небольших по объему) есть свое деление текста, т. е. в тексте есть *подтемы* и *подтемки*. Темы выделяются несомненно, так как каждая тема, совершенно независимо от ее объема, начинается в рукописи с *новой страницы* (принцип, который особенно трудно сохранить в книге вообще и в нашем Приложении в частности). *Подтемы*, как и *темы*, имеют в рукописи заголовки отдельной

строк, *подтемы* тоже озаглавлены, но текст после этих заголовков идет в подбор (см. текст записей). Очень большая разница объемов отдельных *тем* позволяет говорить о том, что в одном случае *тема* — это материал нескольких лекций, сразу и вместе, с утраченными границами между отдельными лекциями, а в другом случае *тема* (обычно небольшая) — это, возможно, лишь фрагмент той или иной лекции, выделенный из текста лекции по чисто тематическому принципу. Не исключено, конечно, что небольшая по объему *тема* может оказаться и отдельной лекцией, по тем или иным причинам очень коротко записанной. Так или иначе, на первичный принцип деления текста на записи отдельных лекций, имевших и свои границы и, естественно, даты, наложился принцип тематический и восторжествовал. И принцип деления текста записей в рукописи принадлежит, таким образом, конечно же, не лектору, не Бахтину, а самой Р. М. Миркиной и складывался, по-видимому, постепенно в процессе неоднократных переписываний записей (см. об этом выше отрывки писем М. З. Оникул; см. также на с. 652 преамбулу к разделу Дополнения). *Записывающему* же принадлежит обычно и деление текста *записей* на абзацы, как принадлежит ему *соседство* фраз, даже если каждая отдельно взятая фраза и принадлежит лектору.

2. Точно известна *тема*, с которой начались занятия в Ленинграде: Достоевский; в Витебске закончили Толстым. Если бы лекции о Достоевском были прочитаны в Витебске, общая картина курса выглядела бы более стройной и законченной: витебским школьникам читалась литература классическая, а на Ленинград пришлось бы символисты, сопутствующие им направления и проза 20-х гг., т. е. ленинградским студентам читалась бы литература *современная* и только современная. Но граница эта (между Толстым и Достоевским) указана самой Миркиной, и остается только сожалеть, что не известна еще одна граница: мы не знаем, на какой теме или после какой лекции прекратил существование кружок и занятия еще год продолжались как фактически уже индивидуальные, как потом и в Ленинграде. Можно было бы думать, что первый год закончился Гоголем, и содержанием второго года стала литература второй половины XIX века; думать так, однако, можем мы только условно, и условно же проводить границу внутри записей витебского периода, тем более, что после *темы* «Гоголь» в рукописи — еще две *темы*, совсем небольшие по объему: «Чаадаев» и «Западники и славянофилы». Они могут с одинаковым правом завершать темы первой половины XIX в., т. е. примыкать к теме «Гоголь» или даже быть частью этой *темы*, а могут и непосредственно предшествовать теме «Тургенев». Аргументом в пользу предположения, что занятия кружка закончились темой «Гоголь» может служить то, что после темы «Гоголь» уже не рассказываются (мало вероятно, что просто не записываются) биографии писателей.

3. Озаглавливая свою рукопись, Р. М. Миркина указала только годы, когда читались лекции (1922-1927), не указав месяцев. Естественно

предположить, что это — *учебные годы*, и, если это так, кружок витебских школьников просуществовал 1922-23 учебный год; потом еще один *учебный год* Бахтин читал свои лекции трем выпускникам (могли быть среди слушателей и только что окончившие школу), потом, еще два года в Ленинграде, — двум сестрам-студенткам. Самое раннее, когда могли начаться ленинградские лекции, — начало 1925 г., но могли начаться и позже, осенью; закончился же курс — к лету 1927. Могло быть и как-то иначе, немного иначе.

Как же в результате печатаются *ЗМ* в Приложении?

Во-первых, публикуются примерно две трети объема *ЗМ*; во-вторых, текст рукописи публикуется, начиная с темы «Тургенев», т. е. не сначала (не публикуется *условно* выделенный, *условно* ограниченный первый период: период домашнего кружка, когда лекции слушало 10-12 человек)\*; в-третьих, начиная с темы «Тургенев», рукопись публикуется *подряд* без каких-либо пропусков до самого конца (т. е. без учета объемов *тем* и уже без учета неизбежно условного принципа качества записи); в-четвертых, исправлены все замеченные описки, оговорки, «ослышки», т. е. явные ошибки, оговариваются же в примечаниях лишь отдельные случаи исправлений более или менее принципиального характера; в-пятых, наконец, в публикации отдельные *темы* по необходимости выделяются только чисто графически: шрифтом, т. е. *темы* не начинаются с новой страницы, как в рукописи. Два более существенных вмешательства в текст оговорены в соответствующих примечаниях.

Повторимся: записывающий устную речь *другого*, если не владеет стенографией, неизбежно становится соавтором этого *другого*, что-то упуская, что-то переставляя, что-то не дослышав, не поняв или поняв по-своему (каждый знает это по собственному опыту); поэтому и Р.М.М. в записях своих — тоже невольный соавтор Бахтина. В *качестве* *целого* текст записей, с учетом композиции его и хотя бы только тех оставшихся нам неизвестными пропусков и сокращений, о которых говорит она сама в своих воспоминаниях, принадлежит в существенной мере ей, даже если бы каким-нибудь образом выяснилось, что *каждая* отдельно взятая фраза *ЗМ* принадлежит Бахтину. Иллюзий на этот счет быть не должно: имея в виду не каждую отдельную фразу, но *соседство* фраз, зная о пропусках, но не зная, что именно пропущено или сокращено и в каком именно месте пропущено, существенно и окончательно судить о курсе лекций как о целом мы не можем и не имеем права.

Одну-две-три мысли-интонации Бахтина (если речь не идет о самых коротких записях) хранит едва ли не каждая *тема-запись*, начиная с самых ранних. Это не всегда голос Бахтина-мыслителя или Бахтина-

---

\* Несколько (в том числе и достаточно объемных) фрагментов записей, предшествующих теме «Тургенев», использовано в комментариях к *ЗМ* и напечатано в разделе Дополнения.



литературоведа, но всегда живая мысль-интонация незаурядного человека и педагога с собственным восприятием самых разных сторон жизни.

Однако безусловных, несомненных критериев, когда речь идет о «стиле и духе» Бахтина-лектора, быть, конечно же, не может. Дело могли бы поправить новые записи, хотя бы и более поздние, саранского, например, периода его преподавательской деятельности (о первом опыте публикации таких записей см. на с. 572). Пока же, в Собрании сочинений Бахтина, публикуется то, что показалось на сегодняшний день и необходимым и достаточным для тома, в котором печатаются работы Бахтина конца 20-х гг., работы о Достоевском и Толстом, русских писателях второй половины XIX века, определивших многое в веке XX, отсюда ценность многочисленных ссылок, особенно — на Достоевского, в публикуемых лекциях о литературе конца XIX — начала XX вв.

На вопрос, как соотносятся объем сказанного и объем записанного, в каждом отдельном случае ответить, к сожалению, нельзя. Можно только предполагать, что записи ленинградского периода ближе к «тексту» самих лекций и в каждый данный момент и в целом, т. е. своим объемом, что первые записи, т. е. записи лекций о литературе XVIII века и начала XIX в., напротив, если не в каждый данный момент, то в целом от оригинала дальше.

При этом, имея в виду общую характеристику лекций, на сегодняшний день мы не можем с уверенностью ответить и на другой вопрос: Михаил Михайлович Бахтин, великолепно до конца своей жизни читавший стихи, читал или не читал их *в каждом данном конкретном случае* во время домашних лекций. *Образ лекции*, если хотя бы в небольших объемах читалось то, о чем шла речь, совсем оказывается другим. «Озвученные» чтением, прежде всего, конечно, стихов, в памяти слушателей лекции Бахтина иначе акцентированы, и, конечно, такие лекции с большим трудом могут быть зафиксированы и воспроизведены какими бы то ни было записями, кроме магнитофонных\*.

Тем ценнее для нас записи Миркиной, которые (тут важен и их общий объем) способны у вчитавшихся в них вызвать и чувство благодарности и чувство восхищения. Нужно было очень ценить получаемую информацию, чтобы так бережно ее фиксировать и хранить.

Рукопись, по которой публикуются ЗМ, представляет собою заново переписанный текст записей. Это — 338 листов плотной белой бумаги обычного формата. Титульный лист в нумерацию не входит, на нем —

---

\* См., например, в газете «Мордовский университет» (01.01.60) статью «Человек большой души» и в газете «Советская Мордовия» (7.08.90) статью «Таким он светлым был». См. также книгу, вышедшую из печати тогда, когда том этот был уже сверстан: Бахтин М. М. Лекции по истории зарубежной литературы: Античность. Средние века: (В записи В. А. Мирской) / Публ., подгот. текста, предисл. и комм. И. В. Клюевой, Л. М. Лисуновой. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1999. См. в книге очерк Виктории Александровны Мирской «Листая старую тетрадь...» (с. 8-10).

заглавие текста: «Лекции М. М. Бахтина по русской литературе. 1922-1927 гг. Запись Р. Миркиной». Весь текст написан рукой Рахили Моисеевны Миркиной, ее же рукой пронумерованы страницы. Использована только одна сторона каждого листа, на последней странице рукописи непосредственно под последней строкой текста — подпись: Р. Миркина. Записи, частично принадлежащие девочке-подростку и частично юной студентке, аккуратно, разборчиво, *участно*, переписала пожилая 70-летняя женщина. Переписала не в первый и не в очередной, но в последний раз. Чернила — синие.

\* \* \*

В преамбулах и примечаниях к отдельным *темам ЗМ* уточняются «адреса» различного рода отсылок к художественным и другим текстам и делается сугубо предварительная попытка вписать содержащиеся в *ЗМ* отдельные оценки и мысли М.М.Б. в контекст уже известных его произведений. Кроме того, цель ряда примечаний — быть в каком-то смысле путеводителем по пространству самих *ЗМ*. Слова *записи* и *запись* употребляются в тексте комментария тогда, когда речь идет о какой-то части текста *ЗМ*; соответственно, слова *тема*, *темы* обозначают в тексте комментатора крупно озаглавленные части *ЗМ*, на которые текст *ЗМ* был поделен самой Р.М.М. по чисто тематическому принципу, независимо от объема и минуя деление на отдельные лекции.

## ТУРГЕНЕВ

*Тема «Тургенев»* принадлежит к десяти самым объемным в *ЗМ*. Наиболее вероятное время чтения лекций о творчестве Тургенева (их было, видимо, не менее двух) — осень 1923 г., но не позднее самого начала 1924 г. В рукописи *ЗМ* с этой темы начинается русская литература второй половины XIX века. Определить точнее, когда читались лекции о Тургеневе, мешает в том числе и отсутствие каких-либо сведений о недоевших до нас лекциях о других русских писателях второй половины века: мы не знаем, были ли прочитаны лекции о Герцене, Островском, Салтыкове-Щедрине, Фете, А. К. Толстом, Писемском, Ап. Григорьеве, Лескове, Полонском и др., если были прочитаны, то по какой причине не были записаны, если были и прочитаны и записаны, то почему не сохранились записи, если, наконец, лекции об этих и других писателях второй половины XIX века просто не были прочитаны, то причин этого мы также не знаем. К сожалению, вообще ничего неизвестно о том, кому, учителю или ученикам (ученицам), принадлежала инициатива отбора тем, имен и заглавий. Со слов Р.М. Миркиной мы знаем только, что у нее «сохранились записи *некоторых* лекций Бахтина разных лет» (см. на с. 566 и сл. выдержки из очерка «Бахтин, каким я его знала»).

Тургенев достаточно часто, чаще многих других русских писателей и поэтов, упоминается в работах Бахтина, но либо в том или ином *ряду* (в *ППД* трижды Тургенев упомянут *в ряду* с Толстым и Гончаровым, упомянут *в ряду* с Толстым и Бальзаком, только с Толстым, наконец, с Толстым и «западноевропейскими представителями биографического романа»; в *СВР* — *в ряду* с Бальзаком, Достоевским «и др.»; в *Хрон.* — *в ряду* с Гоголем, Глебом Успенским, Щедриным и Чеховым), либо в откровенно вспомогательно-методических конструкциях типа: «например, Потугин у Тургенева» (*ППД*), «например, у Тургенева» (там же), «например, “Призраки” или “Довольно” Тургенева» (там же), «простейший образец — “Рудин”» (*СВР*) и т. д.

В порядке сопоставления: на нескольких страницах идет речь о Базарове в *ФМ* и тоже с «например», почти обязательным для тургеневского контекста у Бахтина («Герой романа, *например*, тургеневский Базаров, взятый вне романной структуры ...» и т. д.); в *МФЯ* встречаем: «... *например*, у Тургенева и, в особенности, у Толстого» или «... (как у Тургенева или Толстого)» (*ФМ*, 33-35, 39; *МФЯ*, 128, 133).

О Тургеневе же в его специфике, об отдельных произведениях его в работах Бахтина сказано чрезвычайно мало, считая и те намеки на своеобразие творчества Тургенева, которые содержатся в опубликованных в этом томе статьях о Толстом (в них трижды подчеркивается то, что принципиально отличает Толстого от Тургенева), и те, наконец, предельно краткие, но прямые характеристики и характеристики-оценки стиля Тургенева, которые содержатся в *ПТД* (и *ППД*), в *СВР* и в опубликованных в 5 т. этого собрания рукописях с условными названиями «1961 год. Заметки» (часть I рукописи опубликована в *ЭСТ* под названием «К переработке книги о Достоевском») и «Достоевский. 1961». В *ПТД* (и почти без изменений в *ППД*), настаивая на необходимости отличать в сказе установку на чужое слово от установки на устную речь и сопоставляя прозу Тургенева с прозой Пушкина и Лескова, Бахтин пишет: «Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует ч у - ж о й индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ в “Андрее Колосове” — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга». И там же чуть ниже: «Преломлять свои интенции в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двуголосое слово ему плохо удавалось (например, в сатирических и пародийных местах “Дыма”)\*». В *СВР* — о том же чуть иначе: «... у Тургенева романная оркестровка темы сосредоточена в прямых диалогах, герои не создают вокруг себя широких и насыщенных зон, развитые и сложные стилистические гибриды у Тургенева довольно редки»; и далее в *СВР* — восемь примеров «рассеянного разноречия» из романов «Отцы и дети» и «Новь» (*ВЛЭ*, 130-132). В «1961 год. Заметки» (т. 5, 341) — другими словами почти о том же: «Если у Тургенева отбросить содержание споров Базарова и П. П. Кирсанова, например, то никаких новых структурных форм не

останется (диалоги протекают в старых одноплоскостных формах)»; в «Достоевский. 1961» — резкое и определенное противопоставление героев Тургенева героям Достоевского: «Герои Тургенева ж и в у т, осуществляют свою социальную и индивидуальную судьбу (которая их вполне завершает) и м е ж д у п р о ч и м и спорят. У героев Достоевского вся их жизнь и судьба растворяется в споре, в занимаемой ими диалогической позиции» (т. 5, 368).

Таким образом, публикуемые записи лекций о Тургеневе — единственное на сегодняшний день достаточно развернутое высказывание (или, точнее, ряд более или менее развернутых фрагментов высказывания) Бахтина о произведениях Тургенева со всеми возможными оговорками, неизбежными, когда речь идет о высказываниях, сохранившихся в чужих записях и при этом еще и в единичных чужих записях.

Записи лекций о Тургеневе не содержат сведений чисто биографических и уже поэтому производят впечатление несколько менее «школьных», чем предшествующие им, что, в частности, стало лишним аргументом в пользу того, чтобы именно с них начать публикацию *ЗМ* в приложении к данному тому (см. общую преамбулу к *ЗМ*).

1. См. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 тт. — М.: Наука, 1961-1968, Письма, т. 1, с. 163-164.

2. См. Пушкин А. С. О прозе. Полн. собр. соч. в десяти томах. — М.: Наука, изд. 3-е, т. VII, с. 14-16.

3. См. Тургенев И. С. Указ. произв. Письма, т. 1, с. 401-402.

4. Эта фраза может отчасти прояснить одно место в разделе «Из записей 1970-1971 годов» (*ЭСТ*, 345). Начинается фрагмент словами: «Проблема тона в литературе (смех и слезы и их дериваты)», а в середине фрагмента: «Сентиментальная идиллия. Гоголь и сентиментализм. Тургенев. Григорович». Нельзя исключить, что, упоминая Тургенева, Бахтин имел в виду повесть «Муму» или — в том числе и повесть «Муму». Несомненный интерес представляет и прямая оценка, с которой начинается посвященный «Муму» фрагмент. См. также упом. повести «Муму» в тексте <о Флоре> (т. 5, 131 и 133).

5. В записях лекций о Льве Толстом (см. ниже) о пластичности его героев уже не говорится; что же касается других сопоставлений Тургенева и Толстого, то они иного рода и встречаются в опубликованных в этом томе статьях о романе «Воскресение» и о драматургии Толстого. См. о пластичности *тем*у «Брюсов» (с. 295).

6. *Черноземная сила* — выражение из романа и вполне могло бы быть взято в кавычки («Накануне», гл. VIII).

7. Другими словами, и почти через сорок лет, о *сопротивлении* Базарова автору сказано в «1961 год. Заметки» (см.: т. 5, 342; то же: *ЭСТ*, 310). В комментарии к этому месту в обеих публикациях цитируется фрагмент «Отцы и дети» *ЗМ*, начиная со слов «Но с героем...» и кончая словами «и ненавидит его» (т. 5, 660; *ЭСТ*, 405).

8. Л. В. Пумпянский. «Достоевский и античность» (Пг., 1922: доклад 2 октября 1921 г.).

9. В рукописи ЗМ теме «Тургенев» непосредственно предшествует тема «Славянофилы и западники». Объем *записи* в рукописи — около полутора страниц (для сравнения: тема «Тургенев» в той же рукописи занимает более 12 страниц). Мало вероятно, что это *запись* отдельной лекции; ничего определенного нельзя сказать и о том, между какими другими темами была она расположена. Нельзя исключить и того, что тема эта, как и в рукописи ЗМ, как раз предшествовала теме «Тургенев». Так или иначе два последних абзаца *записи* (см. с. 427) позволяют говорить о несомненном присутствии в них «стиля и духа Бахтина»; содержащиеся же в этих двух абзацах оценки славянофилов и западников существенно уточняют отношение Бахтина и к Тургеневу.

## ГОНЧАРОВ

Сравнительно небольшая *запись* лекции (скорее всего, только одной) о Гончарове вполне, тем не менее, соизмерима по своему объему с той частью *записи* лекций о Тургеневе, в которой речь идет о романах Тургенева. Гончаров в известных работах М.М.Б. упоминается редко, заметно реже, чем Тургенев, и упоминания эти едва ли заслуживали бы специального внимания, если бы среди них не оказалось удивительного *обломовского* абзаца-конспекта (Хрон. ВЛЭ, 383), небольшого, но вполне достаточного для того, чтобы тема *Бахтин о Гончарове* могла быть существенно обозначена (принципиальная сочувственная ссылка на *обломовский* абзац Хрон. содержится на с. 190 книги «Гончаров» Юрия Лощица, вып. в 1977 г. в серии ЖЗЛ). В свете содержания этого абзаца-конспекта, который вполне можно представить развернутым и в главу книги и в книгу, иначе воспринимаются, становятся более значимыми и упоминание Гончарова в ряду со Стендалем, Бальзаком и Флобером (Хрон. ВЛЭ, 383), и упоминание его романов в длинном перечне европейских романов воспитания в РВ (ЭСТ, 199), и, наконец, троекратное упоминание Гончарова в ряду с Толстым и Тургеневым в ППД.

Отдельные положения публикуемых записей естественным образом комментируют как простые упоминания Гончарова в тех или иных контекстах работ М.М.Б., так и, что кажется особенно важным, его предельно сжатый *обломовский* абзац в Хрон. Тема «Гончаров», кроме вступительной части, представляется записанной удачно, особенно фрагмент, озаглавленный «Обломов», вероятно один из самых сохранных, самых живых, самых бахтинских в ЗМ. Другое дело, что на примере темы «Гончаров» особенно хорошо видно, что заголовки внутри темы — более позднего происхождения и принадлежат не учителю, а ученице, не лектору, а слушательнице, т. е. самой Р.М.М. Скорее всего, деление на главы и главки с соответствующими заголовками (относится это едва ли не ко

всем темам ЗМ, на главы и главки разделенным) возникло не по горячим следам прослушанного курса, а спустя какое-то время и в процессе одного из позднейших переписываний записей, когда были сознательно упразднены или оказались по какой-то причине утраченными границы между отдельными лекциями (об этом — в общей преамбуле к комментариям ЗМ). Более того, именно в данном случае, когда мы имеем дело с хорошим качеством записи, с высокой, конечно же, предположительно, степенью сохранности текста лектора, отчетливо ощутимы потери от такого деления и озаглавливания: несмотря на вполне естественную фрагментарность текста, отчетливо видно, что это — не анализ трех романов Гончарова одного за другим, не три относительно самостоятельных высказывания о каждом из них, а одно сквозное высказывание, последовательно вбирающее в себя лишь самые необходимые черты всех трех романов (необходимые с точки зрения смысла всего высказывания). Обозначенные же границы — формальны и, значит, насильственны: они покушаются на внутреннее единство текста, без этих границ гораздо легче обнаруживаемое. Так, сказанное об «Обыкновенной истории» — представляется лишь подготовкой к тому, что будет сказано об «Обломове», самостоятельного значения оно не имеет; понятие мировоззрения вводится, чтобы лучше было понято другое: мироощущение, чтобы затем сосредоточиться уже только на мироощущении главного героя романа «Обломов». Само же это мироощущение Обломова обрисовано так цельно, так ярко, так неожиданно и парадоксально, что все сказанное об Обломове естественным образом воспринимается как центральное место сплошного высказывания, как кульминация всей темы «Гончаров» и м. б. одно из самых значительных мест ЗМ. Что же касается фрагмента, озаглавленного «Обрыв», не случайно речь в нем идет об «обломовщине», «обломовке» и Обломове — это лишь естественное завершение высказывания, и завершение это с его темой преобразования обломовки не может быть понято без всего предыдущего, только из предыдущего вытекает, без него также не имеет самостоятельного значения. Последняя фраза фрагмента «Обрыв» очевидно замыкает всё бахтинское высказывание о Гончарове, а не его часть. Таким образом, представляется, что тема «Гончаров» без заголовков-границ, без заголовков-пауз производит впечатление и более цельное, и более сильное, и заставляет вспомнить, осознать, что в 20-е гг., когда молодой Бахтин читает домашний курс лекций по русской литературе, — он автор и «Искусства и ответственности», и работ, известных сейчас под названиями «К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности». Если он не религиозный философ, то во всяком случае и несомненно — религиозен и философ (см. также: Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского. Сб. «М. М. Бахтин как философ». М.; Наука, 1992, с. 221-252).

10. См.: Евг. Ляцкий. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. Изд. второе, переработанное и дополненное. СПб. 1912. Первое издание книги: Евг. Ляцкий. Иван Александрович Гончаров. Критические очерки. СПб., 1904; ему предшествовали объемные журнальные публикации (ж. Вестник Европы, №№ 3, 4, 7, СПб., 1903). Третье изд. книги эмигрировавшего автора выходит в 1920 г. в Стокгольме. См. также написанную Ляцким главу о Гончарове в Истории русской литературы XIX века под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского (т. III. М., 1911). Е. А. Ляцкому принадлежит статья о Гончарове в Энциклопедическом словаре «Гранат» и еще целый ряд статей и публикаций. Трудно сказать, какие именно работы Ляцкого имел в виду Бахтин, ссылаясь на него в начале 20-х гг., т. к. Ляцкого мог он читать и будучи гимназистом, и позже (особенно много печатался Ляцкий в юбилейные 1912 и 1916 годы). В книгах своих Ляцкий говорит о наличии в творчестве Гончарова субъективного элемента, личного элемента, наконец, субъективного «я», противопоставляя свои заключения общепринятому, по его мнению, представлению об объективности Гончарова как художника; на страницах его статей и книг речь то и дело идет об отражении личности Гончарова во всех его произведениях. В ук. выше главе «Истории русской литературы XIX в.» есть и такое рискованное утверждение: «Обломовщина и гончаровщина до такой степени близко срослись между собой, то дополняя, то объясняя друг друга, что порознь их понимание едва ли возможно...» (с. 252). В соответствии с этим утверждением, анализируя произведения писателя, Ляцкий постоянно привлекает конкретные факты биографии Гончарова. Вообще (это касается именно вступительной части записи, т. е. того, что до первого заголовка), нельзя исключить, что в записи частично стерлись границы пересказа позиции Ляцкого и изложения собственной позиции М.М.Б.: мало вероятно, что Бахтин, уже автор известных глав АГ, просто солидарен с подходами Ляцкого (см. ЭСТ, 11-13, а также реплику о биографическом методе на с. 108 ФМ). В статье «Гончаров» в КЛЭ Е. Н. Ляцкий вполне обоснованно назван именно «сторонником биографического метода». Об эпичности Гончарова см., например, в «Вечных спутниках» Д. Мережковского: и о том, что изображение Гончарова «создает отдельные миры эпопей и потом соединяет их в стройные системы», и о том, что все три романа Гончарова — «один эпос, одна жизнь, одно растение» (Д. С. Мережковский, ППС, 1911, т. XIII, с. 245). Ср. в статье «Гончаров и его Обломов» Иннокентия Анненского: «В типах Гончарова эпическая и лирическая сторона, обе богаты, но первая преобладает» (Иннокентий Анненский. Книга отражений. М., Лит. пам., 1979, с. 265. Курсив автора).

11. Что бы конкретно ни имел в виду М.М.Б., говоря, что Гончаров вышел из нездоровой семьи, речь, по-видимому, идет о версии, получившей распространение в начале 10-х гг. XX в. как в кругах околослиторатурных, так и литературных. В литературных кругах версия утвердилась

«стараниями», прежде всего, того же Е. А. Ляцкого (см. прим. 10), а потом и С. А. Венгерова (см. ниже). Весьма шатким основанием, на котором версия утвердилась в литературе о Гончарове, стали, главным образом, воспоминания Александра Николаевича Гончарова (1843-1907), племянника автора «Обыкновенной истории», сына старшего брата писателя. Воспоминания были обречены и обнародованы симбирским собирателем М. Ф. Суперанским (см.: «Ив. Ал. Гончаров и новые материалы для его биографии»; ж. Вестник Европы, № 11, 1908). Содержащаяся в этих воспоминаниях-записках последовательно недоброжелательная и даже не пытающаяся быть ни объективной, ни основательной информация как о родителях писателя, так и о брате (отце меуариста) и о сестре писателя, некритически воспринятая в т. ч. и историками литературы, породила целый ряд посвященных семье Гончарова абзацев, более напоминающих неловкие прозаические вариации на известные темы комедии «Горе от ума», чем изложение сколько-нибудь серьезных биографических сведений (см. принадл. Ляцкому главу о Гончарове в многотомной «Истории русской литературы XIX века» под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского — М., 1911, т. III, с. 252-277; см. с. 137, 138 и далее его же монографии о писателе, ук. в прим. 10; см. также статью С. А. Венгерова «Гончаров» в кн.: Новый энциклопедический словарь, т. XIV, СПб., Брокгауз-Ефрон, 1913, с. 163-171). Рядом и в сопоставлении со сказанным *ex cathedra*, т. е. с тем в т. ч. фрагментом словарной статьи Венгерова, который содержит информацию о семье Гончарова и о самом Гончарове, сказанное (буквально сказанное) Бахтиным в неофициальной обстановке домашней лекции воспринимается как сказанное и сдержанно и почти корректно. Именно почти, ибо принцип достаточного основания представляется все же нарушенным, а версия — поддержанной. Все это, конечно, при условии, что сказано было именно и точно так, как записано. Когда речь идет о такого рода утверждениях, становится особенно досадно, что перед нами запись и только запись, при этом запись не публичного выступления, а устной лекции-беседы в предельно домашней неофициальной обстановке, и что это именно мы, публикаторы, издатели делаем сказанное двонм-троим достоянием всеобщим, то есть предаем гласности. В каком-то смысле это хуже обнародования частной переписки, так как в случае опубликования чьего-либо письма есть все же абсолютная уверенность, что так и было написано, пусть всего лишь к кому-нибудь одному. В нашем же случае, в случае опубликования записей со слуха, всегда остается вопрос, так ли именно было сказано, как записано, не потеряны ли какие-то существенные оговорки. Особенно это существенно, когда речь идет о чьей-либо репутации. Утрата в письменной передаче всего одного слова, тем более интонации может быть чревата серьезными не только смысловыми, но и моральными последствиями, ответственность за которые ложится, прежде всего, на публикаторов, т. е. в данном случае и на автора этих комментариев.



12. Речь идет о Трегубове Николае Николаевиче, крестном отце Гончарова, его брата Николая и сестер; в своем биографическом очерке «На родине» писатель называет его Якубовым и пишет о нем с любовью и благодарностью; там же, в очерке, описаны и некоторые странности Якубова. Ср. о Якубове в ук. в прим. 10 статье Иннокентия Анненского (с. 259 ук. там издания).

13. См. статью Гончарова «Лучше поздно чем никогда». Примерно в это время, м. б. годом или полутора годами раньше (лекция о Гончарове читалась, как и лекции о Тургеневе, либо в конце 1923 г., либо в самом начале 1924 г.), Бахтин упоминает эту статью Гончарова, также без заглавия, в рукописи АГ, когда говорит об авторских исповедях Гоголя и Гончарова, точнее, говорит о Гоголе и Гончарове как создателях авторских исповедей (ЭСТ, 9-10). Можно считать более чем вероятным, что сказанное Бахтиным о русской литературе в этих домашних лекциях в каком-то виде должно было, могло войти в ненаписанную Бахтиным главу АГ, от которой сохранился только заголовок: «Проблема автора и героя в русской литературе» (ЭСТ, 384).

14. Значение, ценность, фрагмента «Обломов» в том, прежде всего, что перед нами — еще одно бахтинское прочтение художественного текста, по-бахтински и вдохновенное и глубокое, когда вдруг исчезает все внешнее (или становится прозрачным, проникаемым), а внутреннее, невидимое обнаруживается несомненно и ярко. При всей конспективности, пунктирности текста перед нами еще один пример выявления «первого глубинного плана образов (ядра их)», отделения этого глубинного плана от второго и третьего, переходящего в орнамент (см. прочтение трагедий Шекспира в Доп.: т. 5. 85-87). Не случайно из всех привычных атрибутов физического оседания (колоритной фигуры Захара с лежанкой и ворчаньем, дивана, тарелок с остатками пищи, пожелтевших страниц давно раскрытых, но так и не прочитанных книг, незаконченных проектов и пр.) оставлен, спасен Бахтиным, лишь халат, спасен и превращен из символа гибели героя в символ его спасения. Остальное — орнамент (см. ук. страницы Доп.). В халате же важнейшим оказывается то, что «не чувствуешь его на себе» (см.: И. А. Гончаров. Обломов. Лит. пам., 1987, с. 8; в первой редакции: «тело не чувствует его на себе»), иначе говоря, не замечаешь его, а значит и не воспринимаешь как то, что мешает. А все, что не мешает жить внутренней жизнью, спасает: спасает внутренние границы «я». «Кто сумел принести халат Обломову, тот спас его», — это произнесено властью имеющим, и именно таким предстает молодой Бахтин в качестве автора фрагмента «Обломов». После этого бахтинского фрагмента, перечитывая роман Гончарова, «точно читаешь новое, никогда не виданное произведение» (слова Белинского по поводу повторного чтения «Мертвых душ»: В. Г. Белинский. Собр. соч. в 9 т. М., 1976-1982, т. 5, с. 53), будь то фраза: «Его окружали теперь такие простые, добрые, любящие лица, которые все согласились своим существованием подпе-

реть его жизнь, помогать ему не замечать ее, не чувствовать» (ук. выше изд., с. 366); или другая: «Вглядываясь, вдумываясь в свой быт и все более и более обживаясь в нем, он, наконец, решил, что ему некуда больше идти, нечего искать, что идеал его жизни осуществился <...>» (там же, с. 367); или третья: «Он торжествовал внутренне, что ушел от ее (жизни — комм.) докучливых, мучительных требований и гроз, из-под того горизонта, под которым блещут молнии великих радостей и раздаются внезапные удары великих скорбей, где играют ложные надежды и великолепные призраки счастья, где гложет и снедает человека собственная мысль и убивает страсть, где падает и торжествует ум, где сражается в непрестанной битве человек и уходит с поля битвы истерзанный и все недовольный и ненасытимый» (там же). Иначе воспринимается и выражение «обломовский Платон» (с. 368). Курсив в цитатах — комментатора.

Однако и значение и ценность этого фрагмента (пусть это только гипотеза одного из тех, кто знал М.М.Б. лишь в последние, преклонные его годы) еще и в глубоко личном звучании едва ли не каждой фразы этого удивительного фрагмента. Чтобы стало хоть немного понятно, о чем идет речь, приведем только один эпизод записанной на пленку беседы с М.М.Б. (ему в это время — 77 лет) Виктора Дмитриевича Дувакина (см. Беседы. 213-214; курсив комментатора):

Д: А Вы не хлопотали о снятии «минуса»? Или...

Б: Нет, не хлопотал нисколько. Это было в то время абсолютно бесполезно. Вообще я враг вот этой всякой...

Д: Активности...

Б: ... активности — и переписки, бумажной активности. Да и реабилитации я не получал. Я не подавал на реабилитацию.

Д: Да что Вы?!

Б: С какой стати? Я считал, что вообще я, собственно, под судом и следствием и не был, потому что нельзя было назвать ни следствием, ни судом то, что проделывали тогда. Вот. Все ж было так...

Д: Нет, ну все-таки Вам надо было добиться отмены решения...

Б: Не-ет, ну зачем мне это было — добиваться? Зачем я буду добиваться? Почти все, которые были арестованы вот вместе со мной, по моему делу, — все они были реабилитированы, а я не подавал. Мне это и не нужно совершенно. Абсолютно. Для чего это?

Рискнем сказать, что во фрагменте «Обломов», начиная со слов «Он не хочет съезжать с квартиры...» и кончая словами «... это люди, живущие не внутренней, а внешней жизнью» (в середине этого периода — слова: «Обломов хочет, чтобы внешняя жизнь не мешала внутреннему самодовлению»), — всё проникнуто живыми намеками на какие-то очень существенные моменты внутренней биографии самого Бахтина.

В 3М Обломов упомянут во фрагменте «Война и мир» при анализе образа Пьера (с. 242) и в теме «Сологуб», где Бахтин говорит о детскости Обломова, Платона Каратаева и героев Сологуба (с. 315).

15. 16. Для сопоставления приведем фрагмент записи лекции о Жуковском: «Шиллер привлекал его (Жуковского — комм.) своим внутренним пафосом, верой в преображение мира через внутреннее преображение души. Примат внутреннего отношения к миру является основной тенденцией Шиллера того времени. Устройство души — это всё: нужно не мир устроить, а свою душу» (рукопись ЗМ, с. 22, АБ). См. также фрагмент «Выбранные места из переписки с друзьями» на с. 425. Тема преображения встречается и в теме «Достоевский» (с. 281, 283). Интересно, что фраза из гоголевского фрагмента «надо не мир преображать, а свою душу» почти дословно повторяет фразу «нужно не мир устроить, а свою душу»; и м. б. поэтому обе они воспринимаются как кредо самого лектора. Для России начала 20-х гг. XX века как и для нынешней России конца XX века такого рода рассуждения — менее всего отвлеченные, и это целиком и полностью относится как к удивительной фразе: «Ему (Гончарову — комм.) нужно было преобразить обломовку, а не убить ее», так и к еще более удивительной фразе: «Лишь преображенная обломовка смогла бы спасти от безалаберщины жизни». Если большая часть тем-записей в ЗМ или явно обрывается, или заканчивается более или менее условно, тема «Гончаров» в сумме трех лишь условно озаглавленных фрагментов, несмотря на естественную для любой записи пунктирность, предполагающую пропуски, пробелы, производит тем не менее впечатление внутренне и внешне убедительно завершенной и убедительно бахтинской. Для сравнения см. «Из записей 1970-1971 годов»: «Утопическая вера в возможность чисто внутренним путем превратить жизнь в рай» (ЭСТ, 355).

## ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

17. Тема «Шестидесятники», особенно вводный и заключительный фрагменты ее, темы «Помяловский» (см. ниже), «Народничество», «Глеб Успенский» и «Михайловский», как и примыкающая к ним по своему содержанию тема «Эпоха восьмидесятых годов» (с. 288) могут дать нам некоторое представление об уроках социологии, которые вел молодой Бахтин в школе в Невеле в 1918-19 учебном году (документы о преподавании Бахтиным в это время социологии и истории хранятся в обл. отд. государственного архива в г. Великие Луки; с выписками из этих документов любезно познакомил нас Н. А. Паньков). Сопоставить содержание этих нескольких записей (лекции датируются примерно началом 1924 г.) можно только с отдельными фрагментами статей-предисловий о Толстом, тем более, что именно в этих статьях и упомянуты в качестве представителей разночинной интеллигенции 50-60-х гг. «Чернышевский, Некрасов и др.» (с. 186), и говорится о народничестве и народнической идеологии, и упомянуты Глеб Успенский (с. 181) и Михайловский (с. 182).

18. ... *милость к падишим* — из стихотв. А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»

19. Обращает на себя внимание явная симпатия, с которой говорит Бахтин о Добролюбове и которая сконцентрирована в последней фразе фрагмента. В трудах Бахтина сколько-нибудь существенно упомянут Добролюбов только один раз: опять-таки с несомненной симпатией процитирован он в *ТФР* на последних страницах третьей главы. Даже если считать, что основная цель ссылки на Добролюбова — как-то еще защитить книгу и помочь ей выйти, то после знакомства с содержанием фрагмента «Добролюбов» можно все же с уверенностью считать, что отношение к Добролюбову облегчало Бахтину *обращение за помощью* именно к нему. Можно также предположить, что *обращение за помощью* к Чернышевскому при переработке второй главы книги о Достоевском внутренне далось ему труднее, хотя, конечно, предельная краткость посвященного ему фрагмента *ЗМ* могла быть вызвана не только причинами личной симпатии и несимпатии.

20. Фрагмент «Добролюбов» и фрагмент «Писарев» уникальны в тексте *ЗМ* в жанровом отношении: это фрагменты-портреты, а не типы анализа или типы описания творчества. И портреты получились яркими, что, конечно, никому не мешает видеть и оценивать Добролюбова и Писарева иначе. Однако с портретом по-настоящему может спорить только другой портрет. Ср. о Добролюбове, о Писареве и Чернышевском в «Путях русского богословия» прот. Георгия Флоровского (Париж, YMCA-PRESS, 1981, с. 292-293).

21. В этом фрагменте обращает внимание попытка говорить о 60-х гг. как бы на языке шестидесятников, для которых не были существенны границы между литературным героем и реальным человеком, отсюда одновременное присутствие в небольшом фрагменте сразу четырех литературных героев.

## НЕКРАСОВ

Тема «Некрасов» кажется записанной и частично и не с самого начала.

*Запись* (о начале самой лекции мы судить не можем) производит впечатление начатой *вдруг*, т. е. с какого-то *срединного* момента, и, хотя Б. М. Эйхенбаум упомянут только в самом конце дошедшего до нас вводного фрагмента, речь о нем, о его точке зрения идет, собственно, начиная с самых первых слов фрагмента *записи*, ибо то, что мы имеем, и есть изложение, хотя и достаточно свободное, отдельных положений статьи Эйхенбаума «Некрасов», впервые напечатанной в 1922 г. (ж. «Начала», № 2, с. 158-192), потом еще раз — в 1924 г. (сб. «Сквозь литературу», с. 233-279), и еще раз — в 1927 г. Статья вошла в сб. статей Эйхенбаума «О поэзии» (1969 г., с. 35-74).

Даже не зная содержания статьи «Некрасов», уже по типу построения начальной фразы последнего абзаца введения («Эйхенбаум полагает» и т. д.), т. е. не только по смыслу ее, но по *синтаксическому ходу* и по соответствующей интонации легко понять, что в лекции Эйхенбаум уже упоминался, что о нем и именно о нем шла речь и выше, только шла до времени *не о темах* поэзии Некрасова; последний же абзац затрагивает «и темы», и здесь несогласие с точкой зрения Эйхенбаума выражено вполне определенно, в то время как предшествующее изложение позиции Эйхенбаума воспринимается как достаточно сочувственное, по крайней мере, если следовать содержанию текста *записей*. Свести только к изложению позиции Эйхенбаума вводный фрагмент, однако, нельзя: так, бахтинский акцент заметно заявляет о себе, видимо, принципиальным для М.М.Б. присутствием в тексте Барбье (в статье Эйхенбаума в сходных контекстах речь идет об одном Беранже). Барбье *рядом* с Некрасовым встречается у Бахтина в ПТД, где упоминается «“прозаическая” лирика Гейне, Барбье, Некрасова и др.» (с. 97); в статье «Сатира» речь идет о сатирических песнях «Беранже, Барбье, Некрасова» (т. 5, 12), в дополнениях к статье «Сатира» (т. 5, 37) сказано: «Сатира Некрасова сочетает лучшие традиции европейской песенной сатиры (Беранже, Барбье) с национальной народно-сатирической традицией». *Ряд* «Ювенал, Барбье, Некрасов и др.» находим и в статье В. Н. Волошинова «Слово в жизни и слово в поэзии» (см. ж. Звезда, 1926, № 6, с. 264). В самом же вводном фрагменте *записей*, сравнительно небольшом, Барбье упомянут четыре раза.

Имея в виду и содержание вводного фрагмента *темы*, и весь небольшой ее объем, можно предположить, что разговор о Некрасове вообще был сведен лектором к рекомендации для чтения статьи Эйхенбаума, Бахтин же мог решить обойтись лишь комментарием к ней. Подтверждается такое предположение тем, что и три следующие за условным введением озаглавленные фрагменты вполне укладываются в жанр реплики: в них нет и намек на анализ, а есть лишь *мнение*. При этом обо всех трех поэмах речь идет и в статье Эйхенбаума, хотя далеко не только о них.

22. Интересно сопоставить точку зрения М.М.Б. на поэму «Кому на Руси жить хорошо» и его высокую оценку этой поэмы с точкой зрения и оценкой Эйхенбаума (последние страницы ук. статьи «Некрасов»). Хотя оценки как будто одинаково высокие, поразительно интересно, насколько на разных языках и говорится о поэме, и выражается оценка поэмы. Эту поэму Бахтин упоминает в *Хрон.* (ВЛЭ, 393), кроме того, поэме почти целиком посвящен *некрасовский* абзац в тексте статьи «Сатира» (см. т. 5, 33). В этом абзаце поэма «Кому на Руси жить хорошо» оценивается также высоко.

23. В статье Эйхенбаума «Некрасов» о поэме «Саша» говорится как о прозаическом переложении романа Тургенева «Рудин».

24. Ср. с более поздней полемикой с Эйхенбаумом по поводу противоречий между жизнью Некрасова и его стихами в *ФМ* (с. 196-198).

## ПОМЯЛОВСКИЙ

Помяловский упомянут Бахтиным в черновом фрагменте «К вопросам теории смеха» в одной фразе: «Веселое богатырство у Помяловского». Далее следует фраза: «Фольклорная и специфическая бурсацкая линия этого богатырства» (т. 5, 59).

25. Имеется в виду роман В. Т. Нарезного «Бурсак», вышедший в свет в 1824 г.; полное название: «Бурсак, малороссийская повесть». Нарезный упомянут в «Рабле и Гоголь», неоднократно публиковавшемся фрагменте диссертации Бахтина, не вошедшем в *ТФР* (*ВЛЭ*, 487), и во фрагменте «Из записей 1970-1971 годов» (*ЭСТ*, 359).

## НАРОДНИЧЕСТВО

Скорее всего, три *темы*, начиная с этой, были содержанием одной лекции и оказались разделенными лишь в *записях*. Лекция имела обзорный характер, чем и объясняется отсутствие названий произведений и всякого рода конкретики, как и в теме «Шестидесятники». Другое дело, что народничество интересовало М.М.Б., видимо, больше, чем шестидесятники. Содержание этой *темы* и двух последующих дает некоторую возможность представить отношение М.М.Б. к народникам: без этих *записей* судить об этом отношении можно только по статьям-предисловиям о Толстом. Но в этих статьях М.М.Б. в своих мнениях и оценках связан и темой и *временем и местом*: временем написания и местом публикации (с. 544). См. о народниках ниже в *записях* фрагмента лекции о Сергееве-Ценском (с. 390).

26. Ср. у В.В.Зеньковского: «Герцен возлагал все свои социальные упования на русскую о б щ и н у (в этом смысле Герцен, — даже более, чем славянофилы, — является создателем так называемого н а р о д н и ч е с т в а <...>» (История русской философии, том I, часть 2, Л., «ЭГО», 1991, с. 80). В советское время говорить о Герцене как создателе народничества было принято со ссылкой на работы В. И. Ленина.

Что касается всего *герценовского* фрагмента, то это — единственное известное нам развернутое высказывание М.М.Б. о Герцене. Со ссылкой на труды исследователей творчества Достоевского Герцен неоднократно, в т. ч. в *ППД*, упоминается поздним Бахтиным *в ряду* с Чаадаевым, Грановским, Бакуниным и др., т. е. в ряду с теми, чьи идеи стали идеями-прототипами идей героев Достоевского. Кроме того, в первой главе книги *ТФР* — большая сноска: мысли Герцена о смехе. Роман Герцена «Кто виноват?» упомянут в статье о романе «Воскресение» *в ряду* со «Что делать?» Чернышевского и романами Жорж Санд (с. 190).

Содержание следующего абзаца этой темы («*Пролетарская литература не была создана*» и т. д.) интересно сравнить с замечанием о *фабричных профессиях* Л. В. Пумпянского (см. «Невельские доклады 1919 года» в ж. «Литературное обозрение», 1997, № 2, с. 6; публ. Н. И. Николаева).

27. О Толстом и народниках, в частности, о Толстом и Глебе Успенском см. в статье Бахтина о драматургии Толстого (с. 181).

См. также фрагмент «Бедная Лиза» (с. 412).

## ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ

Не может не обратить на себя внимание полное отсутствие в этой *записи* названий произведений. Целый ряд такого типа *общих характеристик* творчества встречается среди последних *записей* курса, где речь идет о современной литературе, т. е. о литературе конца 10-х-20-х гг. уже XX в. Глеб Успенский упомянут в статье о драматургии Толстого как автор «Власти земли» (с. 181) и в *Хрон.*, там, где речь идет об «обыденно-житийском циклическом бытовом времени» и его вариациях. Бахтин пишет, что время это «знакомо нам и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову». И сам *ряд* и все содержание этого фрагмента *записей* позволяют говорить о достаточно серьезном отношении М.М.Б. к этому писателю.

28. См. на с. 424 отрывок из *записи* лекции о Гоголе, где речь идет о втором томе «Мертвых душ». См. также в *ЭСТ* последний абзац предпоследней записи («Из записей 1970-1971 годов»): «Чистое отрицание не может породить образа» и далее (*ЭСТ*, 360). Наконец, ср. два абзаца в *ФП* (с. 130), начиная с фразы «В этом смысле можно говорить об объективной эстетической любви, не придавая только этому слову пассивного психологического значения, как о принципе эстетического видения» и далее. Это место, в чуть меньшем объеме, цитирует С. Г. Бочаров в статье «Событие бытия» (ж. Новый мир, 1995, № 11, с. 218).

## МИХАЙЛОВСКИЙ

*Запись* этой темы может оказаться одной из самых ценных в *ЗМ* для тех, кого интересуют не только мысли, мнения и оценки Бахтина-мыслителя: философа, литературоведа, лингвиста, но интересует его личность в ее целом, в том числе и *личное* отношение его к людям и событиям, к тем, в частности, событиям, свидетелем которых он был (при этом совершенно невозможно представить себе Бахтина ведущим дневник, и не только по условиям времени). И хотя отношение Бахтина к Михайловскому, тем более, к оппонентам Михайловского, большевикам, как его отражают *записи*, только с большими оговорками можно считать *личными*, все же оно существенно более заинтересованное, более серьез-

но затрагивающее глубинные пласты его личности, чем отношение его и к вызывающему его симпатию Добролюбову, и к менее симпатичному ему Писареву. В чем-то существенном Бахтину был Михайловский несомненно близок. Тема *Бахтин и Михайловский* представляется нам после этой *записи* более чем правомерной. Ср. очевидно критическое отношение к Михайловскому в «Трагедии интеллигенции» Г. П. Федотова (сборник статей Г. П. Федотова «Судьба и грехи России», в 2-х т., Санкт-Петербург, изд. «София», 1991, Т. 1, с. 70), в «Путях русского богословия» прот. Георгия Флоровского (Париж, YMCA-PRESS, 1981, с. 289) и существенно более заинтересованное и доброжелательное отношение к Михайловскому (местами близкое к отношению к нему М.М.Б.) в «Истории русской философии» прот. В. В. Зеньковского (Ленинград, «ЭГО», 1991, с. 170-182) и в «Русской идее» Н. А. Бердяева (сб. «О России и русской философской культуре», М., «Наука», 1990, с. 142-143, с. 183). Следует оговориться, что мы не знаем, что М.М.Б. написал бы о Михайловском в контекстах, аналогичных перечисленным. Общим у перечисленных авторов и у М.М.Б. является указание на «очень невысокую философскую культуру» (выражение Бердяева), на философскую необеспеченность любимых идей Михайловского. При всем этом нельзя не учитывать, что *ответственность, правда, истина* — это всё категории, активно присутствующие в мире мысли самого Бахтина: см. *ФП*, с. 109-110. См. также о категории *правды* у Бахтина в статье Бочарова «Событие бытия» (ж. Новый мир, № 11, 1995, с. 212, 213).

29. Это место *записей* будет всегда вызывать недоумение, поэтому трудно обойтись без некоторых разъяснений; трудно, в частности, обойтись без достаточно обширных высказываний как самого Михайловского, так и его современников. Для современников Михайловского, как и для ближайших его потомков, развернутым эпиграфом к громадному его наследию стало следующее высказывание Михайловского, появившееся впервые в его статье «Страшен сон, да милостив Бог (несколько слов г. Слонимскому)»:

«Всякий раз, как мне приходит в голову слово «правда», я не могу не восхищаться его поразительной внутренней красотой. Такого слова нет, кажется, ни в одном европейском языке. Кажется, только по-русски истина и справедливость называются одним и тем же словом и как бы сливаются в одно великое целое. Правда в этом огромном смысле слова всегда составляла цель моих исканий. Правда-истина, разлученная с правдой-справедливостью, правда теоретического неба, отрезанная от правды практической земли, всегда оскорбляла меня, а не только не удовлетворяла. И наоборот, благороднейшая житейская практика, самые высокие нравственные и общественные идеалы представлялись мне всегда обидно-бессильными, если они отворачивались от истины, от науки. Я никогда не мог поверить и теперь не верю, чтобы нельзя было найти такую точку зрения, с которой правда-истина и правда-справедливость



являлись бы рука об руку, одна другую пополняя. Во всяком случае, выработка такой точки зрения есть высшая из задач, какие могут представиться человеческому уму, и нет усилий, которых жалко было бы потратить на нее. Безбоязненно смотреть в глаза действительности и ее отражению — правде-истине, правде объективной, и, в то же время, охранять ту правду-справедливость, правду субъективную, в “верном понимании” которой мне и г. Слонимский не отказывает, такова задача всей моей жизни. Не легкая задача. Слишком часто мудрым змиям не хватает голубиной чистоты, а чистым голубям — змеиной мудрости. Слишком часто люди, полагая спасти нравственный или общественный идеал, отворачиваются от неприятной истины, и, наоборот, другие люди, люди объективного знания, слишком часто норовят поднять голый факт на степень незыблемого принципа. Вопрос о свободе воли и необходимости, о пределах нашего знания, органическая теория общества, приложения теории Дарвина к общественным вопросам, вопрос об интересах и мнениях народа, вопросы философии истории, этики, эстетики, экономики, политики, литературы в разное время занимали меня исключительно с точки зрения великой двуединой правды. Я выдержал бесчисленные полемические турниры, откликался на самые разнообразные запросы дня, опять-таки ради водворения все той же правды, которая, как солнце, должна отражаться и в безбрежном океане отвлеченной мысли, и в малейших каплях крови, пота и слез, проливаемых сию минуту. Г. Слонимского, кажется, очень обижает то обстоятельство, что меня называют иногда «социологом». Как, мол, так, — называется социологом, а мундира, присвоенного этому ведомству, не носит и даже все ведомства перепутал! Разно меня называют, но меня самого никогда не интересовало — к какому ведомству я причислен. Те небольшие достоинства, которые признает за мной г. Слонимский, конечно, позволили бы мне, — ну, не краткий курс социологии в ее современном виде написать (этого мы от г. Слонимского будем ждать), а успокоиться на области теоретической мысли. К этому, признаться, и тянуло меня часто; потребность теоретического творчества требовала себе удовлетворения, и в результате являлось философское обобщение или социологическая теорема. Но тут же, иногда среди самого процесса этой теоретической работы, привлекала меня к себе своею яркою и шумною пестротой, всюю своей плотью и кровью житейская практика сегодняшнего дня, и я бросал высоты теории, чтобы через несколько времени опять к ним вернуться и опять бросить. Но все это росло из одного и того же корня, все это связалось так жизненно-тесно в одно, может быть, странное и неуклюжее целое, что вот я не могу исполнить желания г. Слонимского: распределить материал по предметам и исключить все лишнее. Заново написать книгу, может быть, можно, а рекомендуемую хирургическую операцию произвести, при всем желании, не могу. Отсюда же и вся моя неумеренность и неаккуратность» (ж. Русская мысль, М., 1889, книга III, с. 276-278).

Высказыванием этим, очищенным лишь от следов полемики с конкретным оппонентом, т. е. только в чуть измененном виде, Михайловский начал предисловие к 3-му изд. собрания своих сочинений; это предисловие перепечатывалось потом в следующих собраниях. И именно после появления в предисловии (собрания Михайловского выходили в конце XIX — начале XX веков одно за другим) высказывание это стало особенно известным и особенно популярным; на предисловие и ссылаются обычно авторы, цитирующие это высказывание. Однако тема *великой двуединой правды* появилась в работах Михайловского гораздо раньше, чем была написана статья «Страшен сон, да милостив Бог»; так, в цикле «Письма о правде и неправде» (ж. «Отечественные записки», 1877 — начало 1878 гг.) есть такое место:

«Но по-русски есть и еще более яркий пример совпадения разных понятий истины и справедливости в одном слове «правда». Можно по этому случаю сказать: *как* скуден, *как* жалок дух русского народа, не выработавший разных слов для понятия истины и справедливости! Но можно также сказать: *как* велик дух русского народа, уразумевший родственность истины и справедливости, самым языком свидетельствующий, что для него справедливость есть только отражение истины в мире практическом, а истина — только отражение справедливости в области теории; что истина и справедливость не могут противоречить друг другу!» (цит. по «Письма о правде и неправде», Соч. Н. К. Михайловского, том 4, Изд. ж. «Русское богатство», 1897, с. 384).

Там же:

«Та сила, которая сковывала некогда понятия истины и справедливости узами одного слова “правда”, грозит, кажется, ныне иссякнуть. По крайней мере, можно очень часто встретить людей, не только усердствующих исключительно на пользу одной какой-нибудь половины правды, но и косо смотрящих на другую половину. Одни говорят: мне наплевать на справедливость, я истины хочу. Другой говорит: мне истину не с кашей есть, я справедливости хочу» (с. 385).

Наконец, в том же цикле, рецензируя 1 том сочинений Юрия Самарина, Михайловский пишет:

«Первое, что вам должно быть дорого в славянофилах и что не повторяется, не повторится и не может повториться в его настоящих и будущих отпрысках, это — то, что они никогда не пытались сознательно разорвать Правду пополам; никогда не представлялась славянофилам мысль, что истина сама по себе, а справедливость сама по себе. Напротив, идея их высшего единства внушала не раз славянофилам глубоко продуманные и прочувствованные строки. Другое дело — самое содержание их понятий об истинном и справедливом <...>» (с. 447).

Обаяние этих рассуждений Михайловского было столь велико, что для многих Михайловский стал прежде всего провозвестником и защитником *двуединой правды*, при этом понималось сказанное Михайловским свободно и использовалось в самых разных контекстах. Так, в

«Истории русской литературы XIX века» (М., т. IV, 1911) глава «Глеб Иванович Успенский» и начиналась *двуединой правдой*:

«Пользуясь терминологией Михайловского, превосходно выразившего двойное значение слова “правда”, мы сказали бы, что часть души Успенского страстно стремилась к “правде-истине” в то время, как другая не менее страстно влеклась к “правде-справедливости”. И первая часть итогами своей деятельности постоянно оскорбляла вторую, постоянно наносила ей тяжкие удары, заставляя страдать и изнывать в мятежных поисках иной истины, других горизонтов»,

и заканчивалась *двуединой правдой*:

«Борьба правды-истины и правды-справедливости не окончилась для Успенского с концом литературной деятельности. Истина, действительность фиксировалась в нечто определенное, уродливое и страшное, и это нечто, к невыносимой муке Успенского, вытеснило из его душевного мира начало справедливости» (Указ. изд., с. 169-193; автор — И. Н. Игнатов).

Кажется, и у самого Михайловского его любимые понятия звучали в разное время несколько по-разному, напитываясь разными контекстами. Но нам сейчас важно подчеркнуть, что знать Михайловского и не знать его заветной мысли о *двуединой правде* было в конце XIX — начале XX веков практически невозможно. Тем более непонятной может показаться удивительная фраза М.М.Б. о *трехчленной* формуле Михайловского: *правде-красоте, правде-истине, правде-справедливости*. Бахтин как будто внес в свое понимание Михайловского ту поправку, которую советовал (еще при жизни Михайловского) внести в понимание того, чем жила «передовая мысль» предшествующей эпохи, марксист М. Неведомский (М. П. Миклашевский) в своей статье «Художник-интеллигент», посвященной скончавшемуся 25 июня 1898 г. художнику Н. А. Ярошенко и, шире, передвижникам, затрагивающей в т. ч. проблему отношения к народу (Начало. Журнал литературы, науки и политики. СПб., 1899, № 1-2, с. 198-219). М. Неведомский писал:

«В то время вся передовая мысль питалась теорией *двуединой правды*: правды-истины и правды-справедливости, как неоднократно формулировалось это Михайловским. Конечно, в этом синтезе *единение* двух начал, имеющих между собою так мало общего, могло быть достигнуто лишь ценою уступки со стороны одной из вступавших в единение правд. В эпоху интенсивнейшей нравственной ломки, в эпоху нравственного обновления, которое мы тогда переживали, преобладание, первенствующая роль, естественно, должна была достаться правде — *справедливости*; а правда — *истина* должна была кое-чем поступиться и подчиниться приоритету первой. Мы думаем, что к этой *двуединой правде* надо было присоединить еще колено и назвать ее *триединой*: ибо искусство, *красота* входила, собственно говоря, так же в состав этой правды и так же подчинялась, конечно, первенству справедливости. Правда-истина, правда-справедливость и правда-красота: “сіе триє єдино суть”, — вот синтез,

которым тогда существовали, которого носителями являлись *интеллигенты*» (с. 209).

В своем ответе М. Неведомскому сам Михайловский это замечание его оставил без внимания (см. ст. Михайловского «О некоторых мнениях г. Неведомского» в издании «Последние соч.», т. 1, СПб., 1905, с. 94). Можно только гадать о том, имела ли статья М. Неведомского отношение к бахтинской формулировке. Предположение, что «трехчленность» формулы подсказана Бахтину самим Михайловским, кажется нам более вероятным. Такое впечатление, что для самого Бахтина необходимость присутствия в формуле подходов Михайловского *правды-красоты* (она у Бахтина — на первом месте) — вещь очевидная. И речь идет, вероятно, о всей сумме высказываний Михайловского, включая его высказывания по проблемам литературы и искусства, о том, в частности, как понимали эти проблемы современники Михайловского, в т. ч. Толстой, с которым Михайловский полемизировал, и как понимали их в предшествующие 40-е гг., с представителями которых Михайловский тоже полемизировал. Бахтин учитывал, видимо, и его мнения, и те высокие оценки конкретных художественных произведений, которые, в частности, совпадали с оценками самого Бахтина (см. ниже бахтинские оценки повести «Крейцера соната» и рассказа «Хозяин и работник»: с. 258, 257). В последнюю очередь, как нам представляется, можно говорить о какого-либо рода ошибке: скорее всего, именно *суть* подходов Михайловского к явлениям культуры, как ее уловил Бахтин, позволила ему обобщить в этой лекции принцип этих подходов до «трехчленной формулы». Трудно в этом случае говорить и о возможной неточности самих *записей*.

30. Для сравнения см. с. 143 «Русской идеи» Бердяева в ук. выше сборнике (с. 587). См. также несколько слов о Михайловском и Соловьеве в теме «Соловьев» (с. 342).

31. Обращают внимание трижды подряд повторенные «они», «их», «для них», что в данном контексте воспринимается как подчеркивание *дисциплины*, отделяющей от марксистов самого М.М.Б.

32. Ср. фрагмент из написанной Л. Мартовым главы «Общественные и умственные течения 70-х годов» (см. ук. на с. 590 IV том «Истории русской литературы XIX века», с. 29): «Ни Лавров, ни тем паче Бакунин не сказали бы, подобно Михайловскому: «Требуется предотвратить язву пролетариата, свирепствующую в Европе и угрожающую в будущем России. Излечение этой язвы мне всегда казалось такой тяжелой задачей, которая, по крайней мере, моему уму не по силам (разрядка Л. Мартова — *комм.*). Но в то же время я убедился, что предупреждение ее возможно, если только меры будут приняты во время»».

33. В ЗМ столь злободневные мысли появляются здесь впервые; потом, в *записях* лекций о литературе XX века, особенно послереволюционной, они будут встречаться чаще. О большевиках здесь М.М.Б. говорит так,

как будто *их уже нет* или они где-то далеко. В каком-то смысле они, правда, и были далеко, если учесть, что лекция о Михайловском читалась еще в Витебске (примерно весной 1924 г.).

Интересно это место *записей* сравнить с содержанием письма В. Г. Короленко от 8 сентября 1908 г. Ф. Д. Батюшкову, решившему озаглавить свое предисловие к сочинениям А. И. Эртеля «Последний народник». Короленко пишет:

«Мне кажется, что для такого предисловия оно слишком “полюмично”. *Последний народник*. Что это значит? Это значит, что после Эртеля, который перестал писать в начале 90-х годов, народничества уже не было. Ну, а что же сказать о кипучей полемике Михайловского и его товарищей с марксизмом, происходившей в середине и конце 90-х годов? Ведь многие и до сих пор считают, что это была борьба народничества, и так она изображалась самими марксистами. <...> Он (Михайловский — *комм.*) не “кончился” и теперь и долго еще не кончится: его громоздкие и дорогие книги теперь идут больше, чем шли при его жизни, и идут в молодежь. <...> И противники приняли, что борясь с Михайловским, они борются с народничеством. Михайловский не возражал, потому что слово выражало до известной степени сущность спора: интересы *народа* как совокупности трудящихся классов, на одной стороне. Интересы одного промышленного пролетариата на другой. <...> Можно ли сказать, что *это* народничество убито, рассеяно, исчезло со сцены? Это провозглашают задорные марксисты, но не события последних лет, заставившие и их самих радикально изменить свои формулы по аграрному вопросу. Эти заявления — представляют просто крики: “победихомъ, победихомъ!” — которые ведь не всегда правильны» (см.: Короленко В. Г. Письма 1880-1921, Пг., 1922, с. 303-304).

В 1908 г. писать так о марксистах было естественно, но, как выяснилось, не слишком дальновидно. О Михайловском и марксистах *сегодня* см. в предисловии-диалоге М. Г. Петровой и В. Г. Хороса в книге *Н. К. Михайловский. Литературная критика и воспоминания*. М., Серия «История эстетики в памятниках и документах», 1995 (см. с. 15, 19, 27 (!) и др.). После 1917 года о Михайловском предельно мало написано, как и предельно скупо все это время Михайловский издавался.

34. В этой последней фразе о *сплошной подсудности* особенно чувствуется автор *ФП* и *угадывается* причина его интереса к Михайловскому и явной симпатии к нему.

## ЛЕВ ТОЛСТОЙ

*Записи* лекций о Толстом под неточным заголовком «Конспекты лекций М. М. Бахтина» опубликованы в альманахе «Прометей» № 12 (изд. «Молодая гвардия», 1980 г., публ. и пред. В. В. Кожина). В публикацию не вошло тогда одиннадцать фрагментов: введение, «Три смерти»,

«Холстомер», «Семейное счастье», «Исповедь», «В чем моя вера», «И свет во тьме светит», «Живой труп», «Отец Сергей», «Фальшивый купон», «Записки сумасшедшего». В этом приложении тема «Лев Толстой» публикуется полностью, текст выверен по хранящейся в АБ рукописи Миркиной.

Тема эта — самая большая по объему в ЗМ: легко убедиться, что объем ее равен объему всех восьми предшествующих *тем* (лекций о Толстом было прочитано, видимо, не меньше четырех). Объяснить это можно объемом творчества самого Толстого и его местом в русской литературе, однако такое объяснение в данном случае не будет достаточным. И большое количество затронутых произведений, ранних и поздних, включая незавершенные (опубликованные посмертно), и бросающаяся в глаза осознанная *методическая активность* отдельных анализов, разнообразие типов анализов, наконец сама тщательность записывания этих лекций (отдельные фрагменты, достаточно большие, кажутся не записанными, а застенографированными) — все это заставляет и объем *темы* и содержание ее существенно связать с событием завершения шестилетнего невеличко-витебского этапа жизни Бахтина и переезда, точнее, возвращения, в 1924 г. в Петербург, ставший теперь Ленинградом, т. е. существенно связать с тем обстоятельством, что лекции о Толстом были *последними* лекциями двухгодичного домашнего курса истории русской литературы; при этом никакого продолжения курса не предполагалось и не предвиделось (см. об этом полный текст ук. на с. 564 очерка Миркиной), так что лекции о Толстом тогда (предположительно — весной 1924 г.) и малой аудиторией и лектором могли восприниматься еще и как *прощальные*. Так или иначе, перед нами относительно объемная *запись* текста (объем вполне позволяет представить ее изданной в виде брошюры), произнесенного двадцативосьмилетним Бахтиным, *участью* им обращенного к двум-трем юным слушателям, жителям г. Витебска. Существенно, что тема «Лев Толстой» ЗМ — одно из всего лишь трех более или менее законченных высказываний М.М.Б. о творчестве Толстого, считая две статьи-предисловия (в этом томе), естественным комментарием к которым она служит. Прибавить к этим трем высказываниям можно достаточно развернутый анализ рассказа «Три смерти» с продолжающим этот анализ большим абзацем о героях толстовских романов (ПЖД, 93-97) и еще три более ранних *толстовских* абзаца: о монологичности мира Толстого в ПЖД (с. 53 и сл.), о слове у Толстого в СВР (ВЛЭ, 96) и о толстовском хронотопе в Хрон. (ВЛЭ, 398).

Важным кажется и другое: примерно тогда, когда читались лекции о Толстом, М.М.Б. заканчивал (или уже закончил) датируемую 1924 г. работу «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (ВЛЭ, 6-71). Отчасти лекции о Толстом могут служить комментарием и к этой работе; точнее, служить хорошей иллюстрацией к той части работы в особенности, где речь идет о возможностях *пересказа*, о том, в частности, что «пересказ, при правильном методическом осознании задачи, может получить большое значение для эстетиче-

ского анализа» (ВЛЭ, 41). Трудно сказать, кого конкретно имел в виду М.М.Б., когда писал: «Многие критики и историки литературы владели высоким мастерством обнажения этического момента путем методически продуманного полуэстетического пересказа» (там же); можно, однако, с уверенностью считать, что сам Бахтин этим мастерством владел вполне, а м. б. — и в очень высокой степени. *Записи лекций* о Толстом позволяют судить об этом с большей уверенностью, чем *записи* всех предшествующих тем, и сопоставимы в этом отношении лишь с записями лекций о Достоевском. О пересказе, его возможностях и целях Бахтин именно в 1924 г. в ПСМФ пишет так: «<...> хотя вчувствование и ослабело и побледнело, но зато выступает яснее чисто этический, незавершимый, причастный единству события бытия, ответственный характер сопереживаемого, яснее выступают те связи его с единством, от которых отрешалась форма; это может облегчить этическому моменту и переход в познавательную форму суждений: этических — в узком смысле, социологических и иных, то есть его чисто теоретическую транскрипцию в тех пределах, в каких она возможна» (там же).

Остается еще сказать, что лекции о Толстом, в конце концов, оказались завершающими лишь *витебский* период домашнего курса. Через несколько месяцев (могло пройти и чуть более года), м. б. весной, скорее же — осенью 1925 г. лекции возобновились, и тема «Достоевский», в 3М следующая непосредственно за темой «Лев Толстой», на самом деле символически начинала, открывала уже *петербургский* период домашнего курса истории русской литературы, которому суждено было продлиться еще два года.

Последнее, что еще хорошо иметь в виду: Лев Николаевич Толстой, в трудах М.М.Б. упоминаемый, как и другие писатели, в том или ином *ряду* с русскими и европейскими классиками (см. с. 574, 597), упоминаемый достаточно часто в *паре* только с Достоевским (см. с. 134, 157 в 5 т.) или, как и другие писатели, в откровенно вспомогательно-методических конструкциях с необходимыми *так* и *например* (см. абзац о функции «познавательных» постижений Ивана Карамазова и Андрея Болконского в ПСМФ на с. 39 ВЛЭ или сопоставление слова князя Андрея со словом, «*например*, Акакия Акакиевича» в ПТД на с. 84 этого тома), своеобразно *присутствует в текстах Бахтина* и тогда, когда прямо в них не упоминается, не называется. Прежде всего это относится, конечно, к книге о Достоевском, целые страницы которой, едва ли не главы, *предполагают* постоянное, сплошное, как бы *фоновое* присутствие Толстого, называемого лишь время от времени или в течение длительного времени не называемого вовсе. Иначе говоря, читая ПТД и ППД, мы мысленно (и не без воли автора) обращаемся к Толстому, его миру, его героям, языку и стилю гораздо чаще, чем М.М.Б. на него прямо ссылается, и это нам *дает* Бахтин, который, чтобы лучше быть понятым, мог бы, кажется, ссылаться на Толстого, расподбляя с его миром мир Достоевского, постоянно. С необходимой осторожностью можно говорить о том,

что Толстой — один из героев полемиического подтекста Бахтина. *Записи* же темы «Лев Толстой» дают нам редкую возможность, м. б. единственную, получить представление о восприятии Бахтиным Толстого как такового, вне напряженной атмосферы непрерывных со- и противопоставлений. Бахтин в лекциях о Толстом еще и *читатель* Толстого со своим чисто читательским отношением к нему, с элементами непосредственного читательского восприятия.

36. Ср. сказанное о Толстом, Руссо и сентименталистах в статьях о Толстом (с. 176 и далее). Это простейший пример умения М.М.Б. разными способами описывать близкие по смыслу явления: если в лекциях Бахтин прямо (судить мы можем, конечно, только по *записям*) говорит о *влиянии* на Толстого и Руссо, и английских сентименталистов, выделяя Стерна, то в статьях-предисловиях Толстой — «последователь Руссо и ранних сентименталистов» (с. 176), «защитник традиций и принципов XVIII века, Руссо и ранних сентименталистов» (с. 185), снова последователь, но уже только Руссо, т. к. *Руссо назван его предшественником* (с. 192); наконец, Толстой только *сопоставляется* с Руссо, когда М.М.Б. пишет, что толстовская картина городской весны в «Воскресении» «не уступает сильнейшим страницам Руссо» (с. 193) — ни слова, таким образом, о *влиянии*. Для сопоставления: в *СВР* Толстой сначала назван просто *в ряду* с сентименталистами (*ВЛЭ*, 91), а потом сказано, что он — «наследник XVIII века, в особенности Руссо» (*ВЛЭ*, 96); в *РВ*, говоря о «идиллически-циклическом ингредиенте» романов становления и явного наличия его у Толстого, М.М.Б. в существенно более общем виде говорит о *непосредственной связи* его в этом отношении «с традициями XVIII века», т. е. опять-таки не прямо и не просто о *влиянии* на него этих традиций, как в лекциях; в *Хрон.* Толстой только упомянут (упомянут, собственно, его герой Оленин) в большом фрагменте, посвященном, главным образом, Руссо и руссоистской линии романа (*ВЛЭ*, 378-380). Если бы не существовало *записей* его лекций о Толстом, радикальная формула Бахтина, радикальная точка зрения Бахтина оказалась бы за пределами нашего представления о *бахтинском* Толстом.

37. В «Прометее» (см. с. 562, 592) начало фрагмента напечатано со случайным пропуском одной машинописной строки, но пропуск этот меняет смысл сказанного на противоположный.

38. Последний абзац фрагмента можно рассматривать как один из возможных эпиграфов ко всей теме «Лев Толстой». Автобиографическую трилогию и ее героев М.М.Б. существенно упоминает в *АГ* (*ЭСТ*, 32, 141), в *СВР* (*ВЛЭ*, 103), в *РВ* (*ЭСТ*, 199), в *Хрон.* (*ВЛЭ*, 379).

39. К повести «Казачи», точнее, к дяде Ерошке Бахтин *возвращается* во фрагменте «Хаджи Мурат», одном из последних фрагментов *записей*; см. также упом. дяди Ерошки *в ряду* с Платоном Каратаевым «и др.» в *Доп.* (т. 5, 82) и упом. Оленина в *Хрон.* (*ВЛЭ*, 379). Повесть «Казачи» упом. в теме «Леонов».



40. *Военные рассказы* — не только сокращенное общее обозначение рассказов Толстого о кавказской и крымской войнах: под таким именно названием Толстой в 1856 г. издал сборник своих рассказов; полное название: «Военные рассказы графа Л. Н. Толстого». В сборник вошли и «Набег», и «Рубка леса» (трудно сказать, считает ли Бахтин *очерками* и их), и «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года», которые имеются в виду в этом фрагменте прежде всего. Мало вероятно все же, что речь идет только о Севастопольских рассказах. Отдельно Севастопольские рассказы Бахтин упоминает в ПТД (с. 53). «Рубка леса» и Севастопольские рассказы упом. в теме «Леонов».

41. М.М.Б. полемизирует, по-видимому, с общим местом литературы о Толстом.

42. См. об изображении войны у Толстого во фрагменте «Война и мир» (с. 241); в том числе и военные рассказы Толстого имеются в виду в СВР (ВЛЭ, 210).

43. Проблема смерти у Толстого — это и сквозная тема лекций о Толстом (см., в частности, фрагмент «Холстомер»), и, в то же время, тема, неоднократно встречающаяся в работах М.М.Б. разного времени (см. об этом примеч. 69 на с. 599). Сам рассказ «Три смерти» трижды упоминается в статьях-предисловиях о Толстом, в том числе в черновых вариантах статей (см. с. 189, 205, 240, 551, 554); в Хрон. (ВЛЭ, 384), там, где речь идет о появлении в романе «человека из народа», и о том, что появляется «человек из народа» в качестве носителя «мудрого отношения к жизни и смерти», есть фраза: «Особенно часто учатся у него именно мудрому отношению к смерти („Три смерти“ Толстого)»; и уже в 1963 г. в ППД анализ именно рассказа «Три смерти» ответственно проясняет мысль автора о Достоевском как создателе полифонического романа, существенно *разводя*, расподобляя художественные системы Толстого и Достоевского. Анализ рассказа «Три смерти» в ППД (93-97) — это счастливо реализованная Бахтиным возможность ответить сразу многим оппонентам и сразу на многие вопросы, в том числе лишь могущие еще возникнуть в будущем; для познакомившихся же с анализом рассказа «Три смерти» в ЗМ это еще и редкая возможность сопоставить бахтинские анализы одного и того же произведения, сделанные с промежутком в 40 лет. Важно и то, что анализ «Трех смертей» в ППД — самое большое по объему высказывание М.М.Б. о Толстом после лекций и статей-предисловий. В ЗМ рассказ «Три смерти» упомянут еще в теме «Белый». Ср. упоминание этого рассказа у В. С. Соловьева в первой из трех его речей о Достоевском (об этой статье говорит М.М.Б. в теме «Владимир Соловьев»: ЗМ, с. 342).

44. О «Холстомере» и восприятии его В. Шкловским см. в ФМ (с. 86).

45. Фрагмент «Семейное счастье» можно рассматривать и как завершающий пространное введение в тему «Лев Толстой», хотя и поделенное в ЗМ на главки, но единое внутренне, т. к. не произведения как таковые и

их герои интересны здесь лектору, а выделение сквозных тем, должных предварительно сориентировать слушателей во внутреннем пространстве всего творчества Толстого. Произведения обозначены, названы, темы — подчеркнуты, акцентированы.

О «Семейном счастье» как произведении полемическом и в то же время положительно откликающемся на книги Прудона и Мишле см. у М.М.Б. в статье-предисловии о драматургии Толстого (с. 178), в качестве полемического «Семейное счастье» упомянуто и в *СВР* (*ВЛЭ*, 96). Оба раза — со ссылкой на книгу о Толстом Б. М. Эйхенбаума.

46. Вмешательство в текст вызвано здесь тем, что в рукописи *ЗМ* содержание первого абзаца фрагмента «Война и мир» представляет собою смешение элементов истории замысла романа, истории его заглавия и истории текста романа: все эти три истории здесь как бы сплюснулись. Или изложение истории создания романа было слишком беглым и оказалось еще более бегло зафиксированным, что мало вероятно, или что-то произошло с этим куском текста в процессе нескольких переписываний (см. с. 565). Об истории создания романа см. в кн. «Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике», Л., 1989 г., с. 8-9, 26-29.

47. Ср. в теме «Достоевский»: «Рассматривать “Идиота” удобнее по сценам» (с. 276). И там и здесь — момент осознания возможных способов анализа, различных подходов к художественному тексту.

48. См. фрагмент «Обломов» (с. 225).

49. Первый в теме «Лев Толстой» случай *разведения* психологического неправдоподобия (правдоподобия) и художественной оправданности (неоправданности). Это — повторяющийся принцип бахтинского анализа толстовских текстов: ср. конец фрагмента «Наташа» на с. 248 и конец фрагмента «Война» (с. 248).

50. Рассуждения о характере веры Толстого, о толстовском особом Боге проходят через всю тему «Лев Толстой», как и замечания об отрицательном характере толстовских поисков правды: см. об этом и во фрагменте «Андрей Болконский». «Большие» и «маленькие» буквы в начале слов здесь и ниже воспроизводятся во всех случаях по рукописи.

51. Ср. о пословицах во фрагменте «Власть тьмы» (с. 261). О Платоне Каратаеве см. в *Хрон.* (*ВЛЭ*, 384), в *Доп.* (т. 5, 82).

52. См.: «Война и мир», Том четвертый, Часть третья, XV.

53. См.: «Война и мир», Том четвертый, Часть четвертая, XIII.

54. В АГ Пьер причислен к *первому случаю* отношения автора к герою: «герой завладевает автором» (*ЭСТ*, 18). «К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу. (Нерастворенность темы.)» (*ЭСТ*, 20). В близком смысловом контексте, но теперь в ряду с Андреем Болконским, Левиным и Нехлюдовым Пьер упомянут в *ППД* (с. 97). Пьер упоминается также в *толстовском* абзаце *Хрон.* (*ВЛЭ*, 398) и в близких контек-

стах в *СВР* (ВЛЭ, 215) и в *Хрон.* (ВЛЭ, 314) — в обоих случаях речь идет о ситуации «непонимания» и упоминаются герои и сцены всех трех романов Толстого.

55. Ср. на с. 251 фрагмент «Левин», где также три *других* героя привлечены М.М.Б. для пояснения *художественного состава* четвертого. Только здесь речь идет о *средней* позиции, а там — как бы о сумме черт.

56. О *восточном* начале в мировоззрении Толстого см. выше фрагмент «Пьер» (с. 242) и статью М.М.Б. о драматургии Толстого в этом томе. О *точке зрения индийских мудрецов* можно прочесть в т.ч. в книге В.С. Костюченко «Классическая веданта и неоведантизм» (М., «Мысль», 1983, с. 17-18, 246). См. также стихотворение Бальмонта «Индийский мудрец».

57. См.: «Война и мир», Эпилог, Часть первая, X.

58. Второй случай разведения психологической достоверности (правдоподобия) и художественной оправданности, здесь: *художественного такта*. Ср.: фрагмент «Пьер», с. 243 (примеч. 49) и заключительные фразы фрагмента «Война» (с. 248).

59. Ср. фрагмент «Семейное счастье».

60. Ср. содержание последних фраз фрагмента «Война» с содержанием последнего абзаца фрагмента «Наташа» (примеч. 58) и фрагмента «Пьер» на с. 243 (примеч. 49).

61. Обращает на себя внимание, что *запись* «Анна Каренина» как будто более динамичная, более живая; чувствуется несомненное оживление лектора (возможно, и слушательницы), значительно больший интерес к теме. Задним числом, в сравнении, вдруг становится заметным слишком спокойное и ровное отношение к первому толстовскому роману. Именно здесь, во фрагменте «Анна Каренина», М.М.Б. демонстрирует мастерство того, особого рода, *пересказа*, о котором сам пишет в ПСМФ, и решает таким образом сразу несколько серьезных задач (см. преамбулу к этим примеч., с. 593). Это тот самый *пересказ*, после которого остается впечатление, как после путешествия, проделанного совместно с опытным и мудрым проводником, не позволяющим ни пропустить значительного, ни задержаться на незначительном, который как будто только присутствует и констатирует, но известное окружающее при этом удивительным образом выявляет все свои скрытые содержательные потенции. Фрагмент «Анна Каренина» как относительно развернутое и законченное высказывание вполне можно представить опубликованным отдельно в качестве конспекта то ли большой статьи, то ли небольшой книги (см. с. 544).

62. Ср. с характеристикой Аполлона Аполлоновича Аблеухова (с. 331).

63. Еще один случай *разведения* Бахтиным художественности (на сей раз — художественного замысла) и того, что не есть художественность, но в художественном произведении художественности подчинено, на сей раз речь идет о морали. Ср.: примеч. 49, 58, 60.

64. См.: «Анна Каренина», Часть седьмая, XVII (конец главы). В *записи* фраза передана немного иначе, чем у Толстого. «Старичок сна Анны» (предпоследняя фраза фрагмента «Анна») — «Анна Каренина», Часть четвертая, III (конец главы). Мечты Левина о выхаживании породистого стада коров — «Анна Каренина», Часть первая, XXVII.

65. Ср. с содержанием первого абзаца статьи-предисловия о романе «Воскресение».

66. О *протестантизме* Толстого см. последние абзацы статьи-предисловия о драматургии Толстого (с. 183).

67. Тема *гениальности* Толстого-художника, предельного художественного совершенства отдельных сцен и целых произведений настойчиво звучит именно в последних фрагментах *записей* лекций о Толстом: «В чем моя вера», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Власть тьмы», «Алеша Горшок», т. е. параллельно с достаточно суровым отношением молодого Бахтина к философско-религиозным толстовским опытам. При этом не вызывает сомнений, что и отдельные сцены и целые произведения позднего Толстого действительно потрясают Бахтина, как *потрясает* его, например, в «Двойнике» (тема «Достоевский», с. 268) то, как изображено «психопатологическое состояние Голядкина».

68. Для сравнения: в одном из писем Владимира Соловьева Н. Н. Страхову о Толстом сказано: «<...> наш неперемный Колумб всех открытых Америк, Л. Н. Толстой <...>» (цит. по изд. «Общественная мысль»: исследования и публикации», вып. I, М., «Наука», 1989, с. 236). Об отношении М.М.Б. к Теодору Липпсу, *теории* *ощущения* и принципам экспрессивной эстетики см. АГ (ЭСТ, 13, 56-72).

69. «Смерть Ивана Ильича» принадлежит, по-видимому, к самым ценным Бахтиным произведениям Толстого, о чем свидетельствует и анализ в его целом и, в частности, замечание о *непреодолимом художественном впечатлении*. Ценность фрагмента и в том, что это еще один замечательный образец бахтинского *пересказа*, и в том еще, что, например, третий абзац фрагмента («Обычное сознание людей...» и т. д.) — выражение *безоговорочного* согласия Бахтина с Толстым и, значит, в то же время, и выражение отношения к проблемам смерти самого Бахтина. Для сравнения см. разговор о *поэзии и смерти* и, шире, об *искусстве и смерти* в *Беседах* (с. 161-163).

См. также отношение Бахтина к рассказам «Три смерти» (примеч. 43), «Хозяин и работник», «Алеша Горшок». Все четыре произведения — о смерти. При этом если в *ППД* анализ рассказа «Три смерти» выявляет лишь отличия Толстого от Достоевского, «Смерть Ивана Ильича» дает возможность более широкого сопоставления двух художников вплоть до возможности оттолкнуться от общего изображения ситуаций *кризиса, падения, обновления* (см. *Хрон.*: ВЛЭ, 398). «Смерть Ивана Ильича» (в ряду с рассказом «Хозяин и работник» и в сопоставлении с образами романа «Война и мир») Бахтин упом. в *ПТД* (с. 53) и, без изменений, в

ППД. См. также развернутое сопоставление изображения смерти у Достоевского и у Толстого в «1961 год. Заметки» и примечания к этому сопоставлению (т. 5, 346-348, 663-665). Там же — краткое упом. «Смерти Ивана Ильича» (т. 5, 354). См. несколько слов о смерти во фрагменте «Власть тьмы» (с. 261). См. также тему «Достоевский»: сопоставление отношения к смерти Толстого и Достоевского во фрагменте «Идиот» (с. 276) и рассуждение о смерти во фрагменте «Бесы» в связи с характеристикой Кириллова (с. 281).

Повесть «Смерть Ивана Ильича» упомянута в теме «Леонов» (с. 388).

70. Ср. со сказанным о рассказе «Хозяин и работник» (именно о *неподготовленности* обновления Брежунова) в *Хрон.* (ВЛЭ, 398).

71. О. Вейнингер упомянут во «Фрейдизме» В. Н. Волошинова (Ф, 21).

72. Для сопоставления: в рассказе «Единственная сестра» С. М. Толстой, внук писателя, приводит маленький отрывок воспоминаний Чихачевой, подруги Марии Николаевны Толстой, о том, как слушал музыку молодой Толстой: «Он изъяснял удовольствие, поднимая глаза к небесам, прижимая руки к сердцу, а в минуты наибольшего восторга даже осенял себя крестным знамением» (рассказ опубликован в том же альманахе «Прометей», № 12, что и *записи* лекций о Толстом; непосредственно после этих *записей* на с. 271).

73. Фрагмент «Воскресение» напоминает развернутую аннотацию. Таким образом, статья о романе «Воскресение», опубликованная в этом томе, существенно восполняет *запись* лекции о романе. В сумме же мы имеем достаточно развернутые высказывания М. М. Б. о всех трех романах Толстого, хотя и неравноценные. Некоторое основание говорить о сдержанном отношении молодого Бахтина к этому толстовскому роману эта *запись* все же дает, а значит, позволяет более уверенно говорить и об элементе *насильственности*, сопровождавшем написание статьи 1929 г. Упоминания романа «Воскресение» в работах М. М. Б. связаны с проблемой *авторитетного текста* (евангельского в данном случае) в романе (см. СВР: ВЛЭ, 157) и с проблемой *непонимания* и его ролью в романе (см. СВР: ВЛЭ, 215). Кроме того, Нехлюдов упомянут в перечне главных героев романов Толстого, имеющих *развитые собственные кругозоры* (ППД, 97), а роман «Воскресение» — в *Хрон.* (в ряду с «Мертвыми душами») в качестве примера использования в романах нового времени *схемы «посещений»* (ВЛЭ, 387), в *Дополнениях к первой редакции статьи «Сатира»* (т. 5, 37), в рукописном фрагменте «Язык в художественной литературе» (т. 5, 296).

74. Лекции о Толстом читались примерно за пять лет до написания помещенных в этом томе статей о Толстом. *Запись* сказанного о «Власти тьмы» в 1924 г. в Витебске несомненно очень интересный материал для сопоставления с написанным об этой драме в апреле 1929 г. в Ленинграде. О *покаянии Никиты* см. *Хрон.* с. 398. Об этом фрагменте см. примеч. 5\* на с. 557.

75. В тексте драмы *не бояться людей* сначала учит Никиту Митрич (Д. 5, сцена первая, конец явл. десятого), и лишь потом уже Аким (Д. 5, сцена вторая, явл. второе).

76. См. примеч. 69, указанные там страницы *Бесед*; в т. ч. см. на с. 162 *Бесед* сказанное Бахтиным о смерти: «*Respiçe finem*», как говорили римляне. «Уважай конец», «смотри на конец». «Конец — делу венец» — по-русски так говорят. Вот». Это было сказано в 1973 г.

77. Ср. в черновом варианте статьи-предисловия к тому драматургии Толстого: «Индивидуальный грех и индивидуальное искупление — вот что интересует Толстого».

Все три последних фрагмента («Плоды просвещения», «И свет во тьме светит», «Живой труп») интересно сопоставить с соответствующими местами статьи-предисловия о драматургии Толстого, т. к. они естественным образом их комментируют.

78. См. тему *юродства* во фрагментах «Власть тьмы», «И свет во тьме светит», «Живой труп» и, ниже, «Алеша Горшок». Тема эта явно интересовала не только Толстого, но и молодого Бахтина (см. о *юродстве* фрагменты «Бедные люди», «Вечный муж», «Бесы»: с. 268, 273, 281). Что касается сказанного М.М.Б. о Григории Распутине (один из важных пунктов обвинения Распутина), см. об этом в книге Ричарда (Фомы) Бэттса «Пшеница и плевелы. Беспристрастно о Г. Е. Распутине». Книга переведена с английского, издана на русском языке в 1997 г. Российским Отделением Валаамского Общества Америки.

Точка зрения Бахтина, здесь, в *ЗМ*, зафиксированная, может как минимум послужить комментарием к упоминанию Распутина в *Беседах* (с. 121).

79. *Запись* представляется оборванной примерно посередине, если судить по содержанию самих «Записок сумасшедшего». М. б. почему-либо оборванным оказался сам анализ-пересказ, явно не доведенный до конца.

80. Обращает внимание форма *превосходной степени*, которой пользовался Бахтин при характеристике рассказа (ср. выше с характеристикой повести «Хаджи Мурат»), и *этическая насыщенность* самого пересказа. Ср. в Дневнике Александра Блока (1911 г., 13 ноября): «Гениальнейшее, что читал, — Толстой — «Алеша-Горшок»». Герой рассказа через 5 лет введен Бахтиным в статью-предисловие о драматургии Толстого.

## ДОСТОЕВСКИЙ

Этими лекциями, согласно свидетельству Р. М. Миркиной, курс лекций возобновился уже в Ленинграде; в 1925 г., и начался его второй, ленинградский цикл. Общую характеристику лекций и их соотношения с книгой о Достоевском 1929 г. см. выше, в комментарии к *ПТД*, с. 459. Лекции содержат то, в недостатке чего будут упрекать книгу некоторые

ее критики, особенно В. Л. Комарович в своем обзоре по-немецки 1934 г. (см. с. 464), — разборы романов Достоевского; разборы эти носят педагогически-упрощенный характер — такова очевидная установка во всем курсе лекций, — однако во многих местах именно такое семейно-упрощенное изложение позволяет достигать особой, ненаучной выразительности в характеристиках — скажем, Сони, которая «хочет потесниться, сжаться» ради других, или князя Мышкина, которому нужно «разорваться для всех». Из общих тем понимания Достоевского, которые так или иначе отзовутся в ПТД, можно выделить тему *воплощения* и «тоски по воплощению» героев Достоевского, особенно в разборах «Идиота» и «Подростка» (ср. та же тема в ПТД, с. 73), а также последние строки записи о «маленькой детской церкви» на могиле Илюши как «ответе Ивану»; эта «община мальчиков» поминается в последних тоже строках ПТД как один из примеров выходящей за пределы наличных социальных форм «общины в миру» — утопической мечты Достоевского-художника (см. об этом выше, с. 457); здесь этот мотив дан вне какой-либо социологической мотивировки, с какой он сочетается в финале ПТД.

81. О связи этой темы с описанием «мира мечты» в АГ и о том, как подобное описание художественного мира Достоевского будет скорректировано в книге 1929 г., см. в комментарии к книге, с. 459.

82. Мир Достоевского здесь характеризуется близко к тому, как описан у М.М.Б. в других текстах — и в АГ, и в записях других лекций из этого курса — романтический мир, например, мир Байрона, с использованием того же слова: «Поэтому герой нас завлекает, остальных персонажей мы видим» (см. с. 418).

83. О художнике и журналисте в Достоевском — запись в тетрадях 1970-1971 гг.: «Вступая в область журналистики Достоевского, мы наблюдаем резкое сужение горизонта, исчезает всемирность его романов, хотя проблемы личной жизни героев сменяются проблемами общественными, политическими». Там же: «Полифония и риторика. Журналистика с ее жанрами как современная риторика» (ЭСТ, 356-357, 354).

84. К рассказчику — болтуну и сплетнику, «который может бросить героя и сплетничать напропалую», рассказчику, не стоящему выше героев, у Гоголя и Достоевского (в отличие от позиции автора у Л. Толстого), М.М.Б. вернется в лекциях об Андрее Белом, у которого он находит «то же самое, вплоть до мелких черт стиля» (с. 338). С таким характером рассказчика связан и тезис об отсутствии языка автора у Достоевского, также повторенный в лекциях о Белом. Тезис этот предвещает положение об отсутствии «авторского голоса» в мире Достоевского в ПТД (с. 175), но оно обосновано там гораздо более сложно. Об интересе М.М.Б. к явлению сплетни — в воспоминании Р. М. Миркиной о его выступлении в роли защитника Веры Мирцевой из популярной одноименной пьесы на «литературном суде» в витебские годы: «Помню, слова

прокурора (артист Нерадовский) “Весь город говорит” защитник перефразировал: “Да, весь город говорит — весь город сплетничает. Нажимая курок, Вера убивала сплетню”» («Новое литературное обозрение», № 2, 1993, с. 66).

85. Наблюдение над названиями глав переходит в книгу, но также с более сложным выводом: «Оглавление к “Братьям Карамазовым” включает в себе, как микрокосм, все многообразие входящих в роман тонов и стилей» (с. 153).

86. Почти цитата из Л. П. Гроссмана, чья «великолепная описательная характеристика романной композиции Достоевского» приводится в ПТД (с. 21, 21). Но там она принимается с существенной поправкой и предстает видоизмененной в контексте идеи полифонического романа, согласно которой «странное совмещение» (именно так по Гроссману) объясняется таким образом, что «несовместимейшие элементы материала» у Достоевского распределены между сознаниями-крутозорами — мирами героев, «и не материал непосредственно», а эти миры-крутозоры сочетаются «в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единство полифонического романа» (с. 23). Эта главная идея книги еще не выработана в лекции 1925 г.

87. 88. Ср. в АГ: «Образцы прозаической лирики, где организующей силой является стыд себя самого, можно найти у Достоевского» (ЭСТ, 150).

89. См. о Хлестакове, о Гоголе и Хлестакове с. 422.

90. Ср. в записи 1961 г.: Достоевский «утверждает невозможность одиночества, иллюзорность одиночества» (т. 5, 344).

91. Тема самозванца, в пересечении-переплетении с темой двойника («двойника-самозванца»), — сквозная тема М.М.Б., начиная с ФП (ФП, 95; также ЭСТ, 30-32, 133). В настоящем курсе лекций тема крупно поставлена в разговоре о «Борисе Годунове» как тема, лежащая «в основе истории» (с. 419).

92. Возможно, ошибка в записи, и это относится к младшему Верховенскому — Петру Степановичу. Именно он, начиная с первых черновиков, именуется в планах романа Нечаевым, а его отец — Грановским. Ставрогин не имеет столь прямого прототипа; спор о его прототипе шел в печати в 1923-1925 гг. между Л. П. Гроссманом, искавшим этот прототип в личности М. А. Бакунина, и В. П. Полонским, которого поддержал В. Л. Комарович, предложившим фигуру Н. А. Спешнева; см.: «Спор о Бакунине и Достоевском», Л., 1926.

93. Чаадаев — Чацкий — Версиров — сквозная линия в нескольких лекциях курса — см. с. 416.

94. Биография и житие — сквозная тема также; см. далее в лекциях об Андрее Белом об исчерпании формы биографического романа «к концу толстовской эпохи» и о выражении этой темы у Достоевского и затем у Белого — конспективная запись большой концепции, наброски которой проходят через труды М.М.Б. 20-х гг. — АГ (разделы о биографии, авто-



биографии и житии в главе «Смысловое целое героя»), ПТД и здесь, в этих записях лекций; но концепция, как многое у М.М.Б., осталась в набросках.

95. Общепринятая в 20-е гг. версия, в поддержке которой соединились тогда фрейдистский эдипов комплекс (известная работа З. Фрейда «Достоевский и отцеубийство», 1928) и классовый подход, с точки зрения которого убийство жестокого помещика крепостными крестьянами оказывалось весьма удовлетворяющей биографической завязкой трагического творчества Достоевского. Версия была устойчивой до 1975 г., когда Г. А. Федоров опубликовал открытые им убедительные документальные материалы, согласно которым отец Достоевского умер скоропостижно естественной смертью («Литературная газета», 1975, 18 июня; см. также статью Г. А. Федорова в «Новом мире», 1988, № 10).

96. Свидетельство самого К. Н. Леонтьева (в письме В. В. Розанову от 8 мая 1891 г.): «В Оптиной “Братьев Карамазовых” правильным православным сочинением не признают, и старец Зосима ни учением, ни характером на отца Амвросия не похож» (Константин Леонтьев. Избранные письма. СПб., 1993, с. 568).

## ЭПОХА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Небольшой фрагмент, выделенный Р.М.М. в отдельную тему, — скорее всего, не просто коротко записанная очередная лекция, а лишь «осколок» одной из лекций, ставший самостоятельной темой уже в процессе одного из переписываний рукописи (см. об этом с. 565). В ЗМ, рассматриваемых как условное целое, эта тема-фрагмент фиксирует границу между двумя разделами, тоже условными, т. к. формально второй раздел никак в рукописи ЗМ не выделен. До нее в ЗМ — записи лекций о русской классической литературе, после — записи лекций о русской литературе или недавнего прошлого, или современной и самой современной, *сегодняшней*.

97. См. фрагмент «Славянофилы и западники» на с. 426.

## «ПАРНАС», ДЕКАДАНС, СИМВОЛИЗМ

Тема эта — ярко выраженный пролог условного нового раздела курса; переход от темы «Достоевский» непосредственно к символизму не может при этом не показаться внезапным. Ни в неоднократно упоминаемом очерке Р.М.М. «Бахтин, каким я его знала», ни в самих ЗМ нет, к сожалению, на этот счет никаких разъяснений: могли не сохраниться записи, почему-либо могло просто не быть промежуточных лекций, лекции по каким-то причинам могли оказаться незаписанными. Так или иначе, в хранящейся в АБ рукописи ЗМ нет записей лекций как о современниках Толстого и Достоевского (Островском, Салтыкове-Щедрине,

Писемском, Лескове, А. К. Толстом, Фете, Ал. Григорьеве, Майкове, Полонском и др.), так и о Чехове и его старших и младших современниках (Бунине, Куприне, Л. Андрееве, Гаршине, Короленко, Максиме Горьком). И это — как минимум. Наличие *записей* о Помяловском и Глебе Успенском вполне позволяет исходить как из возможного из самого широкого круга тем, в курсе лекций *прозвучавших*, но в *ЗМ* не попавших, а явная утрата части страниц *записи* лекции о Ремизове (см. с. 382) позволяет предположить в т. ч. и возможность механических утрат и целых тем и целых периодов.

Обращает на себя внимание общий объем *записей*, посвященных литературе конца XIX — начала XX веков: он почти равен объему *записей* лекций по русской классической литературе. Предположительно, с оговорками, можно говорить в этом случае об определенном совпадении интересов лектора и его небольшой аудитории: для Бахтина *герои* особенно первых его лекций нового периода это — или любимые им авторы (см. сноску на с. 566 общей преамбулы) или авторы, глубоко его интересовавшие; что касается слушателей, то творчество современных поэтов, *недавно* ушедших из жизни (Блока, Гумилева, Хлебникова и Брюсова) и живых (Бальмонта, Сологуба, Вяч. Иванова, Белого и др.), поэтов-символистов и их современников, в том числе футуристов и акмеистов, не могло не интересовать студентов-филологов: их читали, о них думали и, вероятно, спорили. Кроме того, о них много писали: о себе и других писали сами авторы (символисты, акмеисты, футуристы), о них писали разных направлений литературные критики и ученые (В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум, Б. М. Энгельгардт и др.); писали о современной литературе, как известно, и государственные деятели, в частности, Бухарин, Каменев, Троцкий. Вообще современность осваивалась в 20-е гг. по обстоятельствам бурно и чрезвычайно быстро, быстрее, чем в другие эпохи. М. б. за счет неудобства заниматься прошлым.

Место *записей* лекций о символистах и их современниках в контексте творчества самого Бахтина определяется как ценностью конкретных мнений, оценок и более или менее подробных анализов произведений и целых периодов творчества того или иного автора, так и тем еще, что содержание *этих записей* позволяет говорить о том, что и о современной ему литературе Бахтин судит, оставаясь в *большом времени* европейской культуры, в т. ч. и в контексте классической русской литературы. Отдельные мысли и замечания о творчестве Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского в этих лекциях о современной литературе представляются, в частности, более существенными, чем сохранившиеся в *записях* посвященных этим писателям лекций. Сама же тема «Парнас», декаданс, символизм — пока единственная *запись* лекции Бахтина о зарубежной литературе XIX — начала XX вв. (о публикации записей учебных лекций Бахтина по истории античной литературы и истории западноевропейских литератур средних веков см. сноску на с. 572).

Естественным комментарием к *записям* лекций М.М.Б. о символистах и их современниках являются «Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным» (М., «Прогресс», 1996), в которых примерно через полвека Бахтин возвращается к высоко ценимым им Бодлеру, Анненскому и Вяч. Иванову, к Брюсову, Андрею Белому, Блоку и еще нескольким поэтам из тех, о ком читал лекции в 20-е гг. как о своих старших современниках или ровесниках; со многими, как оказалось, М.М.Б. был знаком и лично. С точки зрения лучшего понимания этого раздела *ЗМ* трудно переоценить высказывания Бахтина типа: «Я почти все знал наизусть, почти всего Блока, как и всего Вячеслава Иванова» (*Беседы*, 95). Таких «автокomentarиев», имеющих самое непосредственное отношение к этой части *ЗМ*, в *Беседах* много, особенно во второй и третьей беседах, которые просто можно читать параллельно с *записями* лекций о символистах и их старших и младших современниках. *ЗМ*, в свою очередь, — естественный комментарий к *Беседам*.

*Запись* «“Парнас”, декаданс, символизм» публикуется впервые. Лекция, предположительно, прочитана в самом конце 1925 г. или в первые месяцы 1926.

98. Выражение можно рассматривать как скрытую цитату из драмы А. Н. Островского «Гроза»: см. реплику Варвары во втором явл. второго действия: «А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было», и явно с ней перекликающуюся фразу из монолога Кулигина в конце третьего явл. третьего действия (сцена 1-я): «И всё шито да крыто — никто ничего не видит и не знает <...>».

99. О «декадансе», «декадентстве» и декадентах см. в *Беседах* (с. 158-163).

100. О Ницше см. в *Беседах* (с. 161, с. 251-252). Ницше упом. М.М.Б. в *АГ* (*ЭСТ*, 140 и *ЛКС*, 23), в *ПСМФ* (*ВЛЭ*, 22), в *Хрон.* (*ВЛЭ*, 390), во фрагментах <К вопросам самосознания и самооценки...> (*т.* 5, 78) и <О Флобере> (*т.* 5, 135), в «Из записей 1970-1971 годов» (*ЭСТ*, 345).

101. См. очень краткую и очень выразительную характеристику Метерлинка (в сравнении с Ремизовым) в теме «Ремизов» (с. 383). *Миниатюрные драмы* — «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), «Ариана и Синяя Борода» (1896), «Сестра Беатриса» (1900). Все они ставились в начале века на русской сцене.

102. О Стефане Георге см. примеч. 132 С. С. Аверинцева к теме «Вячеслав Иванов» (с. 615). Георге упоминает Бахтин в теме «Белый» (с. 336) и в теме «Анненский».

103. О Луначарском и Бахтине см. комм. к *ПТД* на с. 477-478.

104. Последовательность имен *первых поэтов-символистов* в этом перечне точно соответствует той последовательности, в которой в рукописи *ЗМ* расположены пять *записей* лекций о них (см. ниже), непосредственно следующих за этой *темой*-прологом. Это позволяет считать

текст всех шести записей («Парнас», декаданс, символизм), «Валерий Брюсов», «Бальмонт», «Сологуб», «Вяч. Иванов», «Белый») единственным в ЗМ сплошным, т. е. не текстом записей отдельных лекций с более чем вероятными пропусками между ними, а записями нескольких лекций подряд. Если так, то это единственный случай в ЗМ, когда говорить о непрерывности записей, т. е. об определенной последовательности самих лекций, можно более или менее аргументированно: по крайней мере эти шесть тем следовали, видимо, друг за другом.

## ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Без этого достаточно развернутого высказывания источником наших представлений об отношении М.М.Б. к Брюсову были бы только *Беседы*, в которых есть некоторые личные впечатления, есть достаточно высокая общая оценка роли Брюсова в истории русской культуры как художника и как переводчика (*Беседы*, 43, 80-81, 127, 129), но, по условиям жанра, нет ни анализа, ни оценок конкретных произведений (если не считать мимолетной низкой оценки революционных и военных стихов Брюсова на с. 100), сборников, периодов творчества, тем более, нет анализа стиля. В опубликованных работах Бахтина Брюсов (вместе с Бальмонтом) бегло упомянут в рукописном черновом фрагменте <О Маяковском>, но речь там идет лишь об определенном типе внутрилитературного поведения (т. 5, 53). Примерное время чтения лекции о Брюсове — первые месяцы 1926 г.

105. Речь идет, видимо, о стихотворениях не вышедшего при жизни Брюсова сборника «Девятая Камена», куда вошли стихи 1915-1917 гг., и о сборнике «Опыты», М., 1918 г.

106. Небольшие «вставные новеллы» о других поэтах — характерная особенность лекций о символистах; см. далее такую «новеллу» об истории футуризма и Маяковском, существенно восполняющую темы «Футуризм» (с. 363) и «Маяковский» (с. 369).

107. Если Блок и Гумилев ушли из жизни в 1921 г., т. е. до начала этого домашнего курса лекций, то Брюсов (†1924) и Есенин (†1925) умирают во время; лекции о Бальмонте, Сологубе, Вяч. Иванове и Андрее Белом были лекциями о живых.

108. Сам Брюсов определил жанр «Путника» так: «Психодрама в 1 действии».

109. О неумении ... справиться с действительностью см. также в теме «Сологуб» (с. 306). Речь и там идет о новеллах, но новеллах Сологуба.

110. См. статью Андрея Белого «Брюсов» в сб. «Лут зеленый» (Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. В двух томах. М.: «Искусство», 1994, том I, с. 361, 364-365). Сб. «Лут зеленый» упомянут в *Беседах* (с. 83).

## БАЛЬМОНТ

В ПСМФ Бальмонт упомянут в *ряду* с Вяч. Ивановым и Белым как поэт, являющийся автором исследований по поэтике (ВЛЭ, 43), в СВР (ВЛЭ, 100) — в *ряду* с Вяч. Ивановым (речь идет о символистах, мечтавших создать особый «язык поэзии»), наконец, в *ряду* с Брюсовым во фрагменте <О Маяковском> (т. 5, 53). *Запись* лекции о Бальмонте — единственное высказывание Бахтина о поэзии Бальмонта. *Беседы* при-бавляют к этому лишь одно личное впечатление, не имеющее отношения к творчеству поэта (*Беседы*, 108-109). Бальмонт многократно упом. в ряде других тем ЗМ.

III. О школе прерафаэлитов см. примеч. 128 С. С. Аверинцева к теме «Вячеслав Иванов».

## СОЛОГУБ

Тема «Сологуб», как и следующие за ней темы «Вячеслав Иванов» и «Белый», уже публиковались (см. с. 562 общей преамбулы), однако здесь впервые три вышеназванные *темы* публикуются *подряд* и в той последовательности, в какой расположены в рукописи ЗМ, в той последовательности, в какой, видимо, читались соответствующие лекции (в первых публикациях темы «Сологуб» и «Белый» были по каким-то соображениям переставлены, *поменялись местами*). Несколько упоминаний Брюсова в начале *записи* лекций о Сологубе обретают, таким образом, дополнительный смысл как отсылающие к предшествующей *теме*. Вообще представление о каждом из русских символистов (особенно это относится к Вяч. Иванову и Белому, *сквозным персонажам* нового раздела) складывается в ЗМ как сумма 1) информации, содержащейся в посвященных им лекциях, и 2) информации, содержащейся в ряде существенных упоминаний о них в других лекциях. В этом смысле второй условный раздел ЗМ представляется в смысловом отношении более слитным, со множеством сквозных ходов. Легко заметить, что и композиционно записи лекций о символистах (самые объемные *записи* нового раздела) строятся аналогично друг другу, по примерно одной схеме, как, видимо, были построены и лекции. Можно говорить о том, что текст ЗМ, начиная с темы «Брюсов» и кончая темой «Блок», — это ядро раздела, к которому тяготеют еще только три темы: «Кузмин», «Есенин» и «Ремизов»; остальные *темы* и по объему и по типу изложения материала — иные: более обзорные и как бы «осколочные». Сейчас, когда есть возможность читать ЗМ в сопоставлении и на фоне *Бесед*, это не кажется случайным: дело явно не в том, как *записаны* те или иные лекции, более полно или более коротко, а в ином типе самих лекций, что соответствует иному типу отношения М.М.Б. к произведениям и их авторам. Чем ближе к концу курса, тем более то, что по-прежнему выделяется Миркиной в качестве самостоятельной *темы*, напоминает жанр ответа на вопрос аудитории или прямо соответствует

жанру обзора современной литературы, которым Бахтин должен был владеть в т. ч. и по необходимости (см. с. 622).

Мало вероятно, что когда-нибудь станет известно, о чем при встречах беседовали Бахтин и Брюсов, о чем, в частности, собирался говорить Бахтин с Брюсовым, когда, будучи в Москве в начале 20-х гг., зашел к нему в его кабинет в Большом Гнездниковском переулке, или о чем говорил он в голодной Москве 1920 г. с Вячеславом Ивановым, навестив его в *Здравнице для утомленных работников умственного труда*, о чем, познакомившись с ним в 1925 или 1926 г., говорил с Федором Сологубом, о чем говорил с Андреем Белым (см. *Беседы*, 127, 78, 152, 82). Однако подтверждаемые самим Бахтиным факты знакомства с ними, те личные впечатления, о которых узнаем из *Бесед*, помогают лучше осознать жанр (тип) лекций о них: это не были лекции о знакомых современных поэтах и прозаиках, но о произведениях и, как видим, только произведениях; точнее — о *слове* в произведении, *слове* в современной поэзии и *слове* в современной прозе. И только новизна слова как такового, его содержательность, индивидуальная физиономия слова являются критерием оценки творчества и основанием для прогнозов судьбы творчества в истории русской литературы.

О *слове* самого Бахтина см.: Александр Садецкий «Открытое слово. Высказывания М. М. Бахтина в свете его металингвистической теории». М., РГТУ, 1997. В книге, хотя по обстоятельствам и минимально, использованы и *ЗМ*, в т. ч. на с. 54, 57 *записи* лекций о Сологубе и о Есенине.

112. Ср. о Брюсове как *хорошем, талантливым ученике Анри де Рен* (с. 299).

113. О *неумении справиться с действительностью* см. фрагмент «Ночи и дни» темы «Брюсов» (с. 300). В отдельных публикациях *записи* лекций о Сологубе активно упоминаемый Брюсов (трижды в первом фрагменте *записи* названный и, по крайней мере, дважды подразумеваемый) как бы зависал в воздухе: сказанное о нем не могло быть воспринято ни в качестве отсылки к предыдущему, ни как повторение, ни как сказанное в развитие предыдущего, т. е. очевидно теряло часть своего смысла. Сопоставления поэзии Сологуба с поэзией Брюсова см. во фрагменте «Стихотворения» (с. 315).

114. Одна из сквозных тем условного нового раздела курса лекций. Ср. в теме «Ремизов»: «<...> здесь он продолжает Гоголя, Достоевского, *которые вообще определили всю русскую прозу* <...>» (с. 381). См. также темы «Белый», «Замятин», «Леонов», «Федин "Города и годы"».

115. Ср. с записанным Р.М.М. в середине 20-х гг. фрагментом лекции Л. В. Пумпянского, любезно предоставленным для настоящего комментария М. З. Оникул, дочерью Рахили Моисеевны Миркиной.

«Мелкий бес» уместается в традицию «Мертвых душ». И тут и там в основе — не действие, которое развивается и требует развязки, а город и как завершение — городской скандал.

Город это — пустота, сплетня. Он живет, говоря чудным гоголевским слогом, образами. Так, ображения дам просто приятной и приятной во всех отношениях вырастают до грандиозных размеров: Чичиков становится капитаном Копейкиным и Наполеоном. Разрешается все городским скандалом.

«Мертвые души» — поэма, русская Илиада. Она построена на песнях, причем каждая песня посвящена одному герою. Жилище каждого из них описано очень подробно, что немисливо в реалистическом романе. Место действия совершенно не локализовано. По «Обрыву» Гончарова можно иметь полное представление даже о климатологии местности. В «Мертвых душах» и в «Мелком бес» события совершаются решительно нигде. Это — город, понятый не как бытовое, а как отвлеченное, философское начало. Жители города — нотабли, именитые граждане. Для их ввода и Гоголь, и Сологуб используют две схемы: 1) все именитые граждане собираются в одно место; 2) герой посещает всех именитых граждан. При этом характерно, что как Чичиков, так и Передонов каждый день совершают лишь по одному визиту. И порядок этих визитов, конечно, не случаен.

116. «Фрейдистские» лекции о Сологубе прочитаны Бахтиным примерно в год выхода в свет статьи В. Н. Волошинова «По ту сторону социального» (ж. «Звезда», 1925, № 5) и примерно за два года до выхода в свет книги: В. Н. Волошинов. «Фрейдизм. Критический очерк». М.-Л., Государственное издательство, 1927. Ключ к пониманию и объяснению видимого противоречия между позицией Бахтина как подразумеваемого автора этого критического очерка (об авторстве Бахтина см. ссылку на свидетельство вдовы В. Н. Волошинова в статье С. Г. Бочарова «Об одном разговоре и вокруг него»: НЛО, № 2, 1993, с. 73) и Бахтина-лектора, анализирующего романы Сологуба (в т. ч. — ниже — и роман «Творимая легенда»), содержится в книге Александра Садецкого «Открытое слово» (см. преамбулу к теме).

С небольшими сокращениями перепечатаем примеч. Л. Силард к первой публикации записи лекций о Сологубе: «Психоаналитический подход М. Бахтина к творчеству Ф. Сологуба интересен здесь в двух отношениях. Во-первых, он, несмотря на то, что вплоть до наших дней никем не использовался при интерпретации произведений этого писателя, больше всего, пожалуй, соответствует структуре сознания автора «Творимой легенды», которого глубоко занимали проблемы либидо, сублимации сексуальной энергии и ее нарушений — словом, весь круг вопросов, так или иначе связанных в наше время с учением Фрейда. С

другой стороны, ключ, выбранный М. Бахтиным для того, чтобы безошибочнее ввести слушателей в своеобразный мир Ф. Сологуба, и в других случаях им не применявшийся, свидетельствует о близком знакомстве с идеями Фрейда, критическая переработка которых оформится в книге М. Бахтина — В. Волошинова «Фрейдизм» (Studia Slavica Hung. XXIX. 1983, прим. 2, с. 241-242; а также ДКХ, № 2-3, 1993, с. 169-170).

117. В рукописи *ЗМ* вместо *барана* ошибочно назван *козел*. Следует отметить, что во II главе романа после многократных в пределах всего одной страницы первых и как бы авторских уподоблений учителя Володина *барану* («В передней послышался блеющий, словно *бараний*, голос»; «Вошел с радостным громким смехом Павел Васильевич Володин, молодой человек, весь, и лицом, и ухватками, удивительно похожий на *барашика*: волосы, как у *барашика*, курчавые, глаза выпуклые и тупые, — все как у веселого *барашика*, — глупый молодой человек»; «Володин выпятил нижнюю губу, сделал значительное лицо знающего себе цену человека, и сказал, *по-бараньи* наклоня голову <...>»; «Володин вытаращил свои *бараньи* глазки и огляделся с удивлением») происходит такой диалог:

«Володин предложил:

— Если вы хотите, чтоб все было как следует, вы дайте мне материал, а я вам и сварю.

— Пусти *козла* в огород, — утрюмо сказал Передонов» (Курсив везде автора коммент.).

Местами, как известно, Володин еще и *хрюкает* (III глава). Чрезвычайно существенно, что фраза о буквальном баране («Баран стоял на перекрестке, и тупо смотрел на Передонова») в гл. XIX и XXI повторяется тоже буквально, без малейшего изменения.

Что касается самой ошибки в тексте *записей*, то она подробно прокомментирована Л. Силард в первой публикации темы «Сологуб» (см. издания, указ. в конце примеч. 116).

118. О Сологубе, прозаике и поэте, романе «Мелкий бес», Передонове и передоновщине см. *Беседы* (с. 152-158). Это один из самых живых и самых *бахтинских* фрагментов *Бесед*, незапланированно «развернувшийся» собеседников в сторону декадентов и декадентства, Александра Добролюбова, Блока, Ницше, вообще искусства как такового, наконец, в сторону проблемы смерти (с. 159-172).

119. В 1991 г. изд. «Художественная литература» выпустило роман «Творимая легенда» в серии «Забытая книга». В двух томах; подгот. текста, сост., коммент. и послесл. Л. Соболева. В конце второго тома в Приложении напечатаны статьи самого Сологуба и в разделе «Биографические материалы» статьи и материалы о нем. Среди них — опубликованное в свое время в петербургской газете «Биржевые ведомости» интервью с писателем: А. А. Измайлов. У Ф. К. Сологуба (Интервью). Вот что говорит Сологуб Измайлову по поводу «Творимой легенды»:



«Вы говорите, что нельзя еще судить окончательно этот роман, потому, что он не закончен, и еще нет последней части «Дым и пепел», которая, так сказать, сведет концы с концами? Но, по правде сказать, когда я писал эту вещь, я вовсе не думал о том, что мне непременно нужно сводить концы с концами. И я не знаю, может быть, появление этой последней части далеко не рассеет недоумения таких моих читателей. Что делать!» (Ук. изд., т. 2, с. 230-231.)

120. См. примеч. 116 на с. 610.

Интересно сравнить рассуждения о *райском* состоянии до рождения с рассуждением философа Сковороды в одном из поздних его писем: «Жена, егда родит, младенец вступает в новый порядок бытия, новую связь существ, вместо той, в каковой находился он в бытность свою во чреве матернем. *Чрево матери и великий мир сей*: по вступлении младенца из того в сей, все прошедшее, теснота, мрак, нечистоты отрешаются от бытия его и уничтожаются» (цит. по книге: Вл. Эрн. Г. С. Сковорода. Путь. 1912, с. 202; курсив в цитате воспроизв. по ук. книге). Как видим, нет и намека на *райское* во чреве матери.

См. также статью Л. В. Пумпянского «К критике Ранка и психоанализа», написанную весной 1925 г. Опубликовано Н. И. Николаевым в ФН, № 1, 1995, с. 82-85.

121. См. примечание М. И. Дикман к стихотворению «Стремит таинственная сила...»: «В беседе с П. Н. Медведевым Сологуб говорил: "Правду жизни можно познать только через любовь к единственной женщине. Все равно — Дульцинея она или Альдонса: для любящего — всегда Дульцинея. Вне такой любви правда и смысл жизни заказаны" (архив П. Н. Медведева)» (*Федор Сологуб*. Стихотворения. БП, 1975, с. 627).

122. См. на с. 425 фрагмент «Выбранные места из переписки с друзьями».

123. Об Александре Добролюбова в *Беседах*, как и в *ЗМ*, — всего несколько слов (*Беседы*, с. 159, 160 и 161).

См. об А. М. Добролюбова статью Е. Ивановой в словаре «Русские писатели. 1800-1917»: примерно в то время, когда Бахтин говорил о нем в своих лекциях, Добролюбов жил в Средней Азии. В конце же концов Добролюбов, по его словам, «откинул всякое признание высшего существа свыше личности человека» (письмо от 24 августа 1940 г., приводится полностью в альманахе «Прометей», № 12, 1980, с. 312).

124. 125. 126. ... *стихи к Ойле* — цикл стихотворений «Звезда Маир»; ... *дионисийские стихотворения* — «Гимны страдающего Диониса», но, видимо, не только их имеет в виду М.М.Б.; ... *по поводу процесса Бейлиса* — «Жуткая колыбельная».

127. Ср. ниже в *записи* лекций о Вяч. Иванове: «Плоть слова, тело слова с его индивидуальностью и ароматом в его стихах не ощущаются. Логическая мысль поглощает их» (с. 321); или: «Поэтому то же слово у него

иначе звучит, имеет другой аромат, чем у Анненского и Блока <...> (с. 323).

## ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Опубликованная первой (см. с. 561) и уже тем самым выделенная из ряда записей других лекций и изъятая из контекста *ЗМ*, запись лекций о Вяч. Иванове в контексте *ЗМ* и рядом с другими записями воспринимается как еще более привилегированная, ибо ярче и несомненное ощущается особое отношение М.М.Б. к самому Вячеславу Иванову, особое место его творчества во внутреннем пространстве мыслей и чувств молодого Бахтина. Ощущение это создают в т. ч. и такие необычные, если судить по *ЗМ*, для Бахтина-лектора выражения как *грандиозное влияние, колоссальное значение, гениальная реставрация всех существующих до него форм* (с. 320). То, что его так мало знают, так мало понимают (см. конец первого абзаца темы), по Бахтину во всяком случае не недостаток: содержание нескольких лекций — тем прямо свидетельствует о том, что доступность и популярность *настоящих поэтов* (выражение М.М.Б.: *Беседы*, с. 81) и настоящих прозаиков необходимо и объяснять и оправдывать (см. темы «Белый» и «Блок»), доступность же и чрезмерную популярность ненастоящих — надо только объяснять, тем самым оправдывая доверчивых читателей (см. ниже темы «Эренбург», «Зощенко»).

Вяч. Иванов — не единственный сквозной персонаж условного второго раздела *ЗМ*, но частота и существенность присутствия Вяч. Иванова как поэта в других темах раздела позволяет говорить о том, что он в определенном смысле еще и *главный герой* всего нового раздела (см. ниже такие разные темы, как «Кузмин», «Футуризм», «Есенин»); только отчасти претендует на это Андрей Белый как прозаик. Однако фраза «он же был и учителем» — только о Вяч. Иванове. В *Беседах* о Иванове-поэте Бахтин, уже семидесятисемилетний, говорит: «до сих пор я его очень люблю» (с. 106); почти так же сказано в *Беседах* только еще об Анненском: «очень любил Анненского и до сих пор его люблю» (с. 98). При этом *тон* всего того, что говорит М.М.Б. о Вяч. Иванове в *Беседах*, чрезвычайно близок к *тону* молодого Бахтина-лектора, бережно сохраненному юной Р.М.М. (см. с. 267-268 *Бесед*, где Бахтин читает стихи Вяч. Иванова из цикла «Песни из Лабиринта», восхищенно их комментируя; там же — фраза: «Но нужно сказать, просто как-то не понимают Вячеслава Иванова»).

Как поэт, как лирик Вяч. Иванов дважды упомянут в первой главе *АГ* (*ЛКС*, 16 и 18); ряды, в которых упомянут там Вяч. Иванов, — предельно авторитетны: на с. 16 — «(Данте, Петрарка, Новалис, Жуковский, Соловьев, Иванов и др.)», на с. 18 — «(«Vita nuova», отчасти Сонеты Петрарки, в новое время к этому приближаются Вяч. Иванов, «Stundenbuch» Рильке)». Именно в подобном авторитетном ряду «с Данте,

Петраркой и Новалисом» упомянут Вяч. Иванов и в *записи* лекции во фрагменте «Феофил и Мария» (с. 327). Позднее упоминание Вяч. Иванова, поразительное в своей спокойной, полной достоинства беззащитности — в рукописи методической статьи Бахтина-учителя «Вопросы стилистики на уроках русского языка», писавшейся весной-летом 1945 г. в Савелове (т. 5, 147). В других случаях в известных нам произведениях Бахтина речь идет о Вяч. Иванове — теоретике и мыслителе.

Содержащиеся в третьем абзаце *записи* («В символизме Вяч. Иванова усматривается два пути...») упоминания Брюсова и Бальмонта как пошедших *по первому пути* и Андрея Белого, Сологуба и Вяч. Иванова как пошедших *по второму пути*, отсутствие в этих двух рядах Александра Блока и других русских символистов — все это и важная информация, и дополнительное подтверждение того, что первые шесть *тем* условного нового раздела курса, начиная с темы «Парнас» ..., идут в *ЗМ*, как уже было сказано выше, подряд в соответствии с последовательностью соответствующих лекций. Как таковой, в сумме, как минимум, всех шести *тем*, весь этот текст и должен, видимо, печататься в дальнейшем: вычленения *тем* еще более отдаляют текст каждой из них от первоисточника.

Тема «Вяч. Иванов» печатается полностью, т. е. с восстановлением небольших фрагментов, не вошедших в первую ее публикацию в *ЭСТ*. Текст выверен по рукописи, однако по сравнению с рукописью внесены изменения в графическое оформление внутренних заголовков *тем* и переставлены два фрагмента *темы*. Графическое оформление внутренних заголовков приведено в большее соответствие с принципом последовательных соподчинений заголовков внутри книг Вяч. Иванова (о внутренних заголовках в *ЗМ* см. с. 576); о композиционных изменениях (о перестановке двух фрагментов) см. примеч. 144 и 145. Расположение заголовков фрагментов в начале строки, когда речь идет об отдельных стихотворениях, и посередине строки, когда речь идет о названиях циклов и книг, соответствует их расположению в рукописи *ЗМ* (в *ЭСТ* сделано иначе: все заголовки одинаково сдвинуты к началу и текст одинаково дан в подбор). Предположительно, лекций о Вяч. Иванове было не меньше двух.

Примечания 128-143 принадлежат С. С. Аверинцеву, впервые были опубликованы в *ЭСТ* (с. 413-415).

128. Прерафаэлиты — условное обозначение группы английских живописцев и писателей второй половины XIX в. (Д. Г. Россетти, У. Моррис, Э. Бёрн Джонс и другие). Для этих эпигонов романтизма и предшественников символизма был характерен, между прочим, подчеркнутый культ Данте и Боттичелли, которых они ввели в моду среди эстетов-ценителей, да и вообще «дорафаэлевского» мира раннеренессансной Италии, подвергнутого декоративной стилизации.

129. Имеется в виду прежде всего статья Иванова «Две стихии в современном символизме», опубликованная в «Золотом руне» (1908, № 3, 4, 5), а затем включенная в сборник «По звездам». Термин «идеалистический» в соответствии с традицией употребляется Ивановым в значении «субъективистский» («идеал» как проекция моего я), термин «реалистический» — в средневековом смысле, как утверждение онтологической реальности сверхчувственного.

130. Ср. статью Иванова «О Нисхождении» («Весы», 1905, № 5), получившую впоследствии заглавие «Символика эстетических начал».

131. Заключительные слова статьи «О Нисхождении».

132. Поэтические сборники Георге действительно выявляют строгую, даже жесткую архитектурность построения, организованного вокруг эмблематических символов, призванных выражать «пророческое» содержание. У Георге и Иванова как поэтов и культурных деятелей было немало общего (интересно, что Иоганнес фон Гюнтер, ученик Георге, гостил в 1908 г. на «башне» у Иванова; ср.: Günter Jo. von. Alexander Blok. München, 1948, S. 8, 19).

133. «Смирennemудрие» Верлена — сборник «Sagesse» (1881), не без дидактической логичности развертывающий тему обращения поэта к католической вере, чему и подчинена последовательность трех частей цикла. Первая часть открывается видением Несчастья как «Доброго рыцаря в маске», который пронзил своим копьем старое сердце грешника и своим закованным в железо пальцем коснулся раны, чтобы чудесно создать в страждущей груди новое сердце, чистое и молодое; вторая, центральная часть — это экстатический диалог души с Иисусом; наконец, третья часть создает для этого центра периферию в виде мистически окрашенной импрессионистической пейзажной лирики. Возможно, Бахтин имел в виду также распределение аспектов темы между этим сборником и четырьмя последовавшими: «Amour» (1888) — постоянство в вере, «Parallèlement» (1889) — покаяние в новом падении, «Bonheur» (1891) — утешение, наконец, «Liturgies intimes» (1892) — мистика богослужебного круга.

134. «Прозрачность» — второй поэтический сборник Вяч. Иванова (1904). Так называется и ключевое стихотворение, открывающее сборник (сразу после затактного по своей позиции в книге лирического манифеста «Поэты духа»). Вот строфа из этого стихотворения:

Прозрачность! воздушною лаской  
Ты спишь на челе Джоконды,  
Дыша покрывалом стыдливым.  
Прильнула к устам молчаливым —  
И вечностью веешь случайной;  
Таящейся таешь улыбкой,  
Порхаешь крылатостью зыбкой,

Бессмертной, двойственной тайной.  
Прозрачность! божественной маской  
Ты реешь в улыбке Джоконды.

135. «Я созидаюсь — меня еще нет» (латин. «Fio, ergo pop sum» — «Становлюсь, следовательно, не емь») — заглавие одного из стихотворений сборника «Прозрачность». Приводим его заключительную строфу:

Погребенного восстанье  
Кто содеет  
Ясным зовом?  
Кто владеет  
Властным словом?  
Где я? где я?  
По себе я  
Возалкал!  
Я — на дне своих зеркал.  
Я — пред ликом чародея  
Ряд встающих двойников,  
Бег предлунных облаков.

136. «Cor Ardens» (латин. «Пламенеющее сердце») — заглавие двухтомного поэтического сборника Вяч. Иванова (1911) и первой из пяти книг этого сборника. См. с. 107 *Бесед*.

137. Католический культ с позднего средневековья и особенно с XVII в. включает специальное почитание сердца Иисусова, которому посвящены первые пятницы каждого месяца, весь месяц июнь, особое празднество во второе воскресенье после пятидесятницы и литания. Статуи изображают Христа, на груди которого видно пурпурно-красное сердце, и Деву Марию, сердце которой пронзено семью мечами в знак ее страданий как любящей матери (ср. Лук., 2, 35).

138. Болонская школа — академическое направление в итальянской живописи конца XVI-XVII в. (братья Караччи, Г. Рени, Доменикино, Гверчино), сыгравшее, между прочим, важную роль в оформлении официальной иконографии контрреформационного католицизма.

139. Эммаус — селение в Иудее примерно в трех часах ходьбы к северо-западу от Иерусалима. Согласно евангельскому повествованию (Лук., 24, 13-32), на пути в Эммаус двое учеников встретились с воскресшим Христом, «но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его». Они выразили скорбь о смерти своего учителя, на что получили от него ответ: «... о, несмысленные и медлительные сердцем... Не так ли надлежало пострадать Христу и войти в славу Свою?» Они просят незнакомца остаться с ними, потому что близок закатный час (закат солнца для Ивана еще один символ тождества жертвенной смерти божества и его славы).

Он разделяет с ними вечернюю трапезу (мистерияльный мотив), во время которой они на мгновение узнают его; но он тотчас же становится невидимым. «И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» Этот образ «горящего» сердца, отвечающего своим горением закатному горению солнца и жертвенному горению Божьей славы, занимает центральное место в топике стихотворения Иванова.

140. Книга Л.-Г. Моргана — «Древнее общество» (1877; в русском переводе «Первобытное общество», 1900).

141. Книга И.-Я. Бахофена — «Материнское право» (1861). Продолжатель романтической традиции, Бахофен был отвергнут университетской наукой своего времени как беспочвенный фантаст; работал над реконструкцией мировоззрения доклассической, архаической античности, уделяя особое внимание мотивам «хтонического» и «матриархального» комплекса: плодородность порождающей и хоронящей в своем лоне земли, святость материнства, рода и предания и т. п.

142. «Рай», XXX. Слово «впервые» неточно: роза — распространенный символ средневекового литературного и художественного обихода задолго до Данте.

143. Имеются в виду «Романсы о Розарии» («Romanzen vom Rosenkranz»; возникли в 1803-1812 гг., изданы в 1852 г.) — неоконченный эпос немецкого романтического поэта Клеменса Брентано. У Брентано (как в меньшей степени и у Вяч. Иванова) символ розы связан с тем обстоятельством, что в католическом обиходе четки и особого рода молитва по четкам, соединенная с размышлением о пяти «радостных», пяти «скорбных» и пяти «славных» таинствах жизни Девы Марии, называются «Розарием» (латин. Rosarium, нем. Rosenkranz). Имена трех героинь эпоса Брентано, которых неведение и древнее проклятие ведут к кровосмесительному браку с братьями, а благодать отводит от этого брака, — Розароза (Алая Роза), Розадора (Золотая Роза) и Розабланка (Белая Роза).

144. В рукописи ЗМ не печатавшийся ранее фрагмент находится *перед* фрагментом «Rosarium», в то время как у Вяч. Иванова сам цикл «Газзлы о розе» — часть книги «Rosarium». Конечно, Бахтин мог говорить о входящих в «Cor Ardens» циклах и произведениях, не считаясь с их расположением внутри двухтомника, но этому противоречит следующая фраза М.М.Б. из ЗМ: «Особенностью поэзии Вяч. Иванова является и то, что все его сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую» (с. 322).

145. Фрагмент *записи* «Феофил и Мария» в соответствии с местом расположения самой поэмы «Феофил и Мария» внутри двухтомного (или двухчастного) сборника «Cor Ardens» перемещен в конец *темы*. В рукописи ЗМ (см. публикацию в ЭСТ) фрагмент о поэме из книги «Rosarium», *пятой* и последней книги ивановского «пятикнижия», расположен так, как если бы поэма «Феофил и Мария» входила, как «Венок сонетов», в

книгу «Любовь и смерть», *четвертую* книгу двухтомника «Cor Ardens». Во фрагменте «Любовь и смерть» поэма «Феофил и Мария» только названа; во фрагменте «Rosarium», т. е. как раз в общей характеристике *пятой* книги, куда и входит поэма, ее завершая, о поэме «Феофил и Мария» сказано несколько слов.

## БЕЛЫЙ

Тема «Белый» обращает внимание подчеркнутой *абсолютностью* содержащихся в ней характеристик и оценок: в начале текста — *всё, всё, буквально всё*; в конце текста — *на всех (!) влияет, над всеми (!) как рок висит, и уйти от этого никто (!) не может*. Это тем более интересно и важно для понимания принципов подхода М.М.Б. к анализируемым им художественным произведениям и их авторам, что сам Андрей Белый, в отличие от Вяч. Иванова и ряда их современников, не вызывает и, похоже, не вызывал у Бахтина сколько-нибудь выраженной симпатии, о чем свидетельствуют и высказывания его о Белом в *Беседах*, и то, главным образом, что ни спонтанно, ни сознательно остановиться, задержаться, когда заходит с В. Д. Дувакиным речь о Белом, у М.М.Б. желания не возникает. Так что *абсолютные* характеристики относятся только и исключительно к Белому-художнику и, прежде всего, прозаику: уже в АГ он дважды упоминается *в ряду* с Достоевским (ЭСТ, 150, 176), в этих лекциях (в 1926 г.) — также в контексте *большой* русской прозы Гоголя, Толстого и, прежде всего, Достоевского. Для сопоставления: в МФЯ прозу Белого и тех современных писателей, которые *находятся под его влиянием*, автор соотносит с прозой Достоевского *первого и второго периода* (см. МФЯ, часть третья, глава третья; в изд. 1930 г. — с. 132). В ФМ и в ПСМФ Белый упоминается как теоретик.

146. См. об *эпитете* у Сологуба в теме «Сологуб» (с. 316), а также о метафоре и *эпитете* как таковых — в ФМ на с. 189-190.

147. Тема «Белый» была опубликована дважды. Оба раза — с примечаниями Л. Силард. Вот как комментирует Л. Силард это место *записей*:

«Ср., напротив, мнение Андрея Белого: "... я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст; и поэтому я сознательно насыщаю смысловую абстракцию не только красками, гамму которых изучаю при описании любого ничтожного предмета, но и звуками... я, как Ломоносов, культивирую — риторику, звук, интонацию, жест; я автор не 'пописывающий', а рассказывающий напевно, жестикуляционно; я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы... Кто не считается со звуком моих фраз и с интонационной расстановкой, а летит с молниеносной быстротой по строке, тому весь ж и в о й рассказ автора (из уха в ухо) — досадная помеха, преткновение, которое создает непонятность..." (Маски. Москва 1932, 9-10); "... главенствующая особенность моих произведений есть

интонация, ритм, пауза дыхания, передающие жест говорящего; я или распевал в полях свои стихотворные строчки, или их бросал невидимым аудиториям: в ветер; все это не могло не влиять на особенности моего языка; он труден для перевода; он взывает не к чтению глазами, а к медленному, внутреннему произношению; я стал скорей композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-беллетристом в обычном смысле этого слова..." (О себе как писателе, март 1933 г.: День поэзии. Москва 1972, 270)» (Studia Slavica Hung. XXIX, 1983, с. 239-240; ДКХ, № 2-3, 1993, с. 167).

По-видимому, надо учитывать и то, что оба приведенных выше высказывания Белого относятся к тридцатым годам, и то еще, что впечатление Бахтина (*он прямо трещит*) в контексте *записей* очень похоже на личное впечатление его самого или кого-то из его ближайшего круга. Впечатления эти могли быть связаны с каким-то определенным периодом жизни Белого или особым его настроением или состоянием. Трудно это впечатление Бахтина считать простым недоразумением. Нельзя исключить и того, что речь идет и о разных произведениях (жанрах), и о разных периодах творчества. Так, Георгию Адамовичу, например, Белый на эстраде запомнился (дело было «за несколько лет до войны») как «обрывавший речь в моменты, когда этого меньше всего можно было ждать, вдруг застывавший будто в глубоком недоумении, потом внезапно раздражавшийся потоком безудержно-быстрых фраз» (Воспоминания о серебряном веке. М., 1993, с. 220).

148. Примечание Л. Силард:

«Следует обратить внимание на особенность трактовки М. Бахтина: она не совпадает с общей тенденцией возводить стиль "Серебряного голубя" к Гоголю и в то же время органически связана с оппозицией авторитетного — неавторитетного повествования, которая составит основу бахтинской теории монологического и диалогического (полифонического) романа, оформленной несколько лет спустя в "Проблемах творчества Достоевского"» (Ук. выше, в примеч. 147, издания: с. 240 и, соответственно, с. 167).

О Белом и Достоевском см. комм. к ПТД, с. 453.

149. См. тему «Владимир Соловьев» (с. 342). О Клюеве и о хлыстовстве см. тему «Есенин» (с. 376); о Сковороде, о Клюеве, о хлыстовстве см. тему «Ремизов» (с. 382 и сл.).

150. См. об Александре Добролюбова: Андрей Белый. Начало века. М., Худ. лит., 1990, с. 398-402. См. также примеч. 123 на с. 612.

151. В примечании к этому месту Л. Силард (см. названия изданий и стр. в примеч. 147) пишет: «Сам Андрей Белый гордился тем, что в Кудеярове угадал Распутина, и не раз подчеркивал это, см.: О себе как писателе: День поэзии, 272. О хлыстовстве Распутина см.: Н. Вершинов, Тайна Распутина. Ленинград 1924».



См. книгу «Пшеница и плевелы. Беспристрастно о Г. Е. Распутине» Ричарда (Фомы) Бэттса (примеч. 78 на с. 601).

152. Ср. фрагмент «Отцы и дети» темы «Тургенев», заключительные фразы (с. 221).

153. В обеих публикациях темы «Белый» отсутствует одна строка, *выскокившая* при перепечатке рукописи Р.М.М. на машинке. Приводим это место, выделив «кусок» фразы, отсутствующий в предшествующих публикациях, курсивом:

«Начинается роман с пролога, в котором изображается Петербург как схема произвольно возникшего города, как символ административного схематизма. *И этот схематизм русской культуры, схематизм жизни, схематизм мысли — основной лейтмотив всего романа.*

Рукопись ЗМ переписывалась самой Р.М.М. не менее четырех раз (см. об этом на с. 565), так что и тогда были возможны *выпадения* отдельных слов, *выпадения* отдельных строчек.

154. Герман Коген — глава марбургской школы неокантианства. Об отношении к нему самого Бахтина (а отчасти и Андрея Белого) см. в *Беседах* на с. 35-36, 39-40. Это место *Бесед* важно для нас тем, что речь там идет не просто о Германе Когене, а явным образом о его *влиянии* на Бахтина; тема же *влияний* постоянно присутствует в ЗМ. Об отличии *влияний* и *заимствований* см. в самом конце *темы* «Эпоха восьмидесятых годов», особенно много о *влияниях* — в *записях* лекций о русских символистах, в т. ч. об Андрее Белом и, далее, о Блоке. Тема «Белый» существенно отличается от других: Белый не только, как и другие, подвержен *влияниям* (см. ниже фрагмент «Красное домино»), но сам на *всех* *влияет*, и даже, как сказано, *избежать его влияния нельзя* (конец темы «Белый»). Очень важно, что о *влиянии* на себя Германа Когена Бахтин рассказывает В. Д. Дувакину, *подчеркивая* это, т. е. не только без чувства вины и досады, но с явным удовлетворением и благодарностью: «Это был замечательный философ, который на меня оказал *огромное влияние, огромное влияние, огромное*» (*Беседы*, 36). Все эти *интонации* Бахтина необходимо учитывать, когда мы в ЗМ читаем о *влияниях*, оказанных на кого-либо и о чьих-либо *влияниях*. Бахтин *никого не ловит за руку*, как это часто делается сейчас в *бахтинологии* по отношению к нему самому, а лишь констатирует, фиксирует естественные и неизбежные процессы, происходящие в сфере человеческой мысли. См. далее в теме «Есенин» о *влияниях, традициях и рецепциях*.

155. Чистый случай, когда по форме сказанное *от себя* является по сути изложением позиции анализируемого автора. Без учета этого постоянного *хода* Бахтина-лектора здесь, в ЗМ, нельзя понять не только *записи* лекций о Сологубе, но, в той или иной мере, все сколько-нибудь развернутые высказывания Бахтина в ЗМ. Отсутствие *интонаций*, особенно трудно фиксируемых в процессе записывания, будет, конечно, источни-

ком постоянных соблазнов только прямого восприятия слова Бахтина в ЗМ. Другое дело, что с любыми соблазнами принято бороться.

156. В рукописи ошибочно: из *кавказской орды*. Ошибка (оговорка, описка, «ослышка») может быть связана с явной этимологичностью фамилии героя.

157. См. примеч. 155.

158. См. фрагмент «Мальчики» темы «Достоевский» (с. 288).

159. См. комм. С. Г. Бочарова на с. 457.

160. Об упоминаниях рассказа «Три смерти» в произведениях М.М.Б. см. примеч. 43 на с. 596.

161. Хотя М.М.Б. явно интересуется *космичность* как одно из важных мироощущений современной ему культуры (см. тему «Хлебников» и сказанное о Хлебникове в других темах ЗМ, см. также на с. 138-139 *Бесед* рассказ о знакомстве с Малевичем с упоминанием и Хлебникова), в записи фрагмента «Стихотворения» чувствуется, что Белый — не его поэт, чувствуется явная *скороговорка*, отсутствуют названия и циклов, и отдельных произведений, а «Христос воскрес» и «Королевна и рыцари» названы, кажется, только для того, чтобы *ничего о них не сказать*. Трудно отделаться от общего впечатления, что поэзия Белого чем-то не удовлетворяла Бахтина, не была ему близка, хотя в *Беседах* семидесяти-семилетний Бахтин охотно цитирует и Белого-поэта (с. 36).

162. Все сказанное о Белом-прозаике имеет интерес чрезвычайный; в частности, объем и содержание темы *места и значения Белого в русской литературе* не имеет аналога в ЗМ; о подобного рода *тотальном* влиянии какого-либо автора на других авторов, кажется, не пишет Бахтин и в известных своих произведениях. Содержание заключительных фраз фрагмента (ими заканчивается и вся тема «Белый»), упоминание *рока* («над всеми как рок висит, и уйти от этого рока никто не может») — все это воспринимается далеко не просто комплиментарно по отношению к Белому. В свете последних фраз иначе воспринимается и первая фраза фрагмента о *влиянии* Белого, которое *подавляюще* велико; начало и конец смыкаются, и общее впечатление вполне может сложиться как гнетущее. По отношению же к тем, кто не может *избежать влияния*, сказанное воспринимается едва ли не как обвинение в чрезмерной внушаемости, пассивности, *роковом* бессилии и несамостоятельности, что подчеркивается повторением местоимений *всех, все, всеми, никто*. Иные, более узко оценочные, обертоны слышатся в теме «Эренбург», в каком-то смысле продолжающей тему «Белый». Из молодых прозаиков от *тотального* влияния Белого освобождает М.М.Б., как минимум, Леонова (с. 386). Ср. о влиянии Белого на *всех* у О. Мандельштама (примеч. 244 на с. 646).

163. Особая ценность записи лекций об Андрее Белом в том, что содержание лекций имеет самое непосредственное отношение к проблемам истории и русского и не только русского романа (гораздо большее отно-

шение, чем тема «Достоевский»). Не случайно дважды публиковавшаяся в ряду других *тем ЗМ* она каждый раз оказывалась первой, хотя этим и нарушалась последовательность расположения *тем* в *ЗМ*. Ценность этой *записи* и в наличии в ней проблемы *заимствований*, *влиятий* и *традиций*, а также темы *продолжения*, *изживания* и *завершения традиций*. Всё — в одной теме «Белый». Завершающий традицию как бы необходимо должен *влиять* и воздействовать. При этом *изживание* и *завершение традиций* не только не исключает новизны, но предполагает и чуть ли не требует ее (иначе будет не завершение, а что-то иное): о Белом-«завершителе» сказано, что у него *новая форма*, *новый стиль*, *новый язык*. Полемика с формалистами живет в этом фрагменте на глубинном уровне, не обнаруживая себя явно, как и в *ПСМФ* в отличие от *ФМ*.

Такие выражения М.М.Б., как «Белый на *всех* влияет» или «Он стал учителем *всех* русских прозаиков» (второе предложение фрагмента «Место и значение Белого в русской литературе») требуют некоторого пояснения. По-видимому, можно говорить о том, что Бахтин действительно читал *всех* или почти *всех*, хотя и не буквально *всех*. Прежде всего, об этом свидетельствуют сами *ЗМ*, а именно их условный второй раздел в сумме *всех тем* этого раздела; особенно же — последние одиннадцать *тем*, начиная с темы «Замятин» и до самого конца. Есть, однако, и свидетельство самого Бахтина (*Беседы*, с. 129-130, контекст — разговор о Маяковском):

Д: Ну, а Вы его мало читали вообще в то время?

Б: Нет, читал все-таки, довольно много читал. *В то время мы очень много читали*, поглощали, в том числе и всякой ерунды. Но Маяковского — ну как же, я знал... (курсив наш — комм.).

Есть интересное свидетельство С. Г. Бочарова, в январе 1972 г. в Доме творчества писателей в Переделкине расспрашивавшего Бахтина о жизни его в 20-е гг. в Ленинграде и в т. ч. об источниках тогдашних доходов. На вопрос, читал ли тогда Бахтин лекции (ничего из того, что знаем мы об этом сейчас, известно в 1972 г. еще не было), Михаил Михайлович ответил (так записано):

«Да, много. И официально и, главным образом, неофициально. Официально — на курсах библиотекарей, установочные лекции: *расстолковывал им все новинки*. Приходилось читать много всякой ерунды. За это как раз платили».

Так что преувеличения в этих бахтинских *все, на всех, над всеми*, совершенно очевидно, не было, как не было преувеличения и в утверждении в *Беседах*, что «почти *все* знал наизусть, почти *всего* Блока, как и *всего* Вячеслава Иванова» (с. 95). Белого, как видим, в этом ряду нет. Знал наизусть *не всего*?..

## АННЕНСКИЙ

Отсылки к Вяч. Иванову, Бальмонту, Белому и Стефану Георге позволяют считать, что лекция (или только часть лекции), посвященная Анненскому, была прочитана *после* лекций о пяти символистах, как она и расположена.

Как и Вяч. Иванов, Анненский-поэт любим и любим до конца жизни; кроме того Бахтин высоко ценит Анненского как мыслителя, критика и переводчика (см. предисловие к *Беседам* С. Г. Бочарова, с. 9, и сами *Беседы*, с. 44, 98(!), 161). Бахтин дважды упоминает Анненского в АГ: в первом случае это *ряд*, в котором кроме Анненского — Бодлер, Верлен, Лафорг и, из русских лириков, Случевский (*ЭСТ*, 149-150), во втором случае «Анненский и проч.» упомянуты внутри темы *кризис авторства* (*ЭСТ*, 176); в сноске в *СВР* — тоже *ряд*, но несколько иной: «Горацианская лирика, Вийон, Гейне, Лафорг, Анненский и др.», речь идет о возможности *диалогизованного образа* в лирике (*ВЛЭ*, 91). Для сравнения: в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» В. Н. Волошинова Анненский тоже упомянут *в ряду* с Гейне и Лафоргом: «(Гейне, в новой поэзии — Лафорг, Анненский и др.)» (ж. Звезда, 1926, № 6, с. 264). Еще об одном упоминании Анненского у В. Н. Волошинова см. в примеч. 229 к теме «Есенин» на с. 643.

164. См. «Трилистник ледяной» и стихотворение «Черная весна» из «Трилистника весеннего» (сб. «Кипарисовый ларец»).

165. Стихотворение «Моя тоска» («Пусть травы сменятся над капищем волненья...» из сб. «Разметанные листья»).

166. Стихотворение «Тоска припоминания» из «Трилистника тоски» (сб. «Кипарисовый ларец»):

Мне всегда открывается та же  
Залитая чернилом страница.  
Я уйду от людей, но куда же,  
От ночей мне куда схорониться?

Все живые так стали далёки,  
Все небытное стало так внятно,  
И слились позабытые строки  
До зари в мутно-черные пятна.

Весь я там в невозможном ответе,  
Где миражные буквы маячат...  
... Я люблю, когда в доме есть дети  
И когда по ночам они плачут.

167. Стихотворение <Баллада> из «Трилистника траурного» (сб. «Кипарисовый ларец»).

168. Судя по контексту, о смерти как о *belle dame sans merci* (дословный перевод: *прекрасной даме без пощады*) Бахтин говорит здесь не в первый раз. Стихотворение «La belle Dame sans merci» есть у Брюсова (1907), баллада с таким названием есть у Джона Китса (первый перевод на русск. яз. напеч. в 1911 г.). Бахтин же знал, по-видимому, и творчество старофранцузского поэта и прозаика Алена Шартье, в статье о котором в *КЛЭ* (автор — А. Д. Михайлов) написано: «Особой популярностью пользовалась поэма Шартье “Немилосердная красавица” (“La Belle Dame sans merci”, 1424) <...>. Поэма вызвала многочисл. “ответы” и подражания».

169. Стихотворение «У гроба» (сб. «Тихие песни»).

170. См. примеч. 179.

## ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

*Тема эта, как и тема «Анненский», тоже как бы не на месте, т. к. Владимир Соловьев умер в 1900 г. По объему своему тема гораздо меньше даже темы «Михайловский». С большой долей уверенности можно сказать, что отдельной лекции о Соловьеве не было: цена Соловьева как философа, М.М.Б. и в его стихах ценил его философию. Поэтическое слово Соловьева с т.зр. Бахтина не было ни новым, ни своеобразным, истинной поэтической формы, а форму М.М.Б., автор *ПСМФ*, понимал как *неслиянную*, но и *нераздельную* с содержанием (*ВЛЭ*, 71), у Соловьева он не находил. Отдельной *темой* фрагмент о Соловьеве стал лишь в *ЗМ*, когда естественное первоначальное деление текста на отдельные лекции стало заменяться в процессе переписываний (см. с. 565) делением на *темы*, большие и совсем небольшие. Могла ли Р.М.М. сразу, в процессе записывания с *голоса*, т. е. в *первичном* тексте, выделять *темы*, минуя границы отдельных лекций? Совсем этого исключить нельзя, но личный опыт каждого записывавшего когда-либо какие-либо лекции подсказывает, что такое *сплошное* записывание (без какой-либо фиксации границ между лекциями и с попутным выделением лишь *тем*) все же маловероятно, что деление внутри лекций на *темы*, а особенно — на *подтемы* и т. д., естественным образом может возникнуть при последующем переписывании лекций, т. е. при создании текста *вторичного*. Что касается данного фрагмента, то Владимир Соловьев, философ и поэт, *привычным* для нескольких поколений читателей образом *предваряет* рассказ о Блоке (*предварять*, сопровождать рассуждения о первом периоде творчества Блока Владимир Соловьев продолжал и тогда, когда в иных контекстах имя его не появлялось, это стало на десятилетия его посмертной судьбой: когда переставали или почти переставали говорить о Блоке, исчезало и имя Владимира Соловьева). Можно сказать, что не-*

сколько поколений русских читателей именно Блоку обязаны тем, что имя Владимира Соловьева время от времени появлялось на страницах учебников по литературе, литературоведческих книг и статей: в одном контексте с Блоком, *рядом* с ним и *в связи* с ним упоминать Владимира Соловьева *было можно* и даже как будто нельзя было не упомянуть. Но и только: Блок протянул сквозь крохотное и чрезвычайно прихотливое *изольное ушко* нескольких десятилетий нашей истории нить явно неуместного с точки зрения новой эпохи присутствия в ней этого русского философа и поэта.

Возможно, между первыми шестью *темами* нового условного раздела (самых лекций в отличие от количества *тем* могло быть десять-одиннадцать и больше) и следующими за ними («Анненский», «Владимир Соловьев», «Блок» и далее) был очередной перерыв, очередная пауза: в очерке «Бахтин, каким я его знала» Р.М.М. написала, что и в Ленинграде, как и в Витебске, домашний курс лекций продолжался два года, т. е., по-видимому, два учебных года, с сессиями, каникулами, в т. ч. и летними. Предположительно, лекции о Белом могли быть прочитаны весной — в начале лета 1926 г., следующие тогда читались осенью, начиная с сентября или октября.

В опубликованных сочинениях М.М.Б., в т. ч. в черновых набросках, Соловьев-поэт упомянут один раз в *АГ* в *ряду* предельно авторитетном, что не вполне согласуется с несколько более поздним мнением о Соловьеве-поэте в этом фрагменте как о *дилетанте* и *любителе*. Хотя речь идет лишь об общей теме поэтов *ряда*, и заканчивается *ряд* очередным «и др.», в контексте выглядит это так: «ведь постулирование любовью бессмертия, онтологическая сила памяти вечной <...> — одна из глубочайших тем эротической лирики всех времен (Данте, Петрарка, Новалис, Жуковский, Соловьев, Иванов и др.)» (*ЛКС*, 16). Как философ Владимир Соловьев дважды упомянут в черновых рукописях: «О Флоре» (*т. 5*, 133) и «Достоевский. 1961 г.» (*т. 5*, 373). Несколько раз заходит речь о Соловьеве и в *Беседах*, но то, что сказано там о Владимире Соловьеве, существенным образом не уточняет и не комментирует содержание *записи*. Так, о кружке «*Omphalos*», во главе которого стоял брат М.М.Б. Николай Михайлович Бахтин, сказано, например: «Да, кстати сказать, весь этот самый кружок относился с благоговением к Владимиру Соловьеву. И позже, уже перед самой революцией, было создано «Общество Владимира Соловьева». Но, мне кажется, только одно заседание было, а потом революция — и все дело оборвалось. Но это уже серьезное общество» (*Беседы*, 55). Из сказанного невозможно, как видим, извлечь информацию об отношении к Соловьеву в тот период самого М.М.Б. Другие упоминания Соловьева в *Беседах* еще менее информативны. Гораздо больше информации, хотя только косвенной, содержит «Заметка о Вл. Соловьеве» Л. В. Пумпянского, опубликованная в ФН (№ 1, 1995, с. 78-79). Полторы странички мнений Пумпянского не содержат ни следов полемики с М.М.Б., ни примет согласия с ним; сама возможность, однако, столь

резких суждений о Вл. Соловьеве в ближайшем окружении Бахтина как бы уравнивает отношение *благоговения* к Соловьеву членов кружка старшего брата, давая представление о возможном диапазоне мнений о философе окружения Бахтина.

171. См. упоминание Владимира Соловьева в теме «Михайловский» (с. 236).

*Основная эстетическая статья Соловьева — «Речь о Достоевском».* — Имеется в виду «Первая речь», которая как речь никогда не была произнесена и впервые напечатана в 1884 г. вместе с двумя речами о Достоевском под одним названием: «Три речи в память Достоевского (1881-1883)».

*... статьи, посвященные Лермонтову, Тютчеву, Ал. Толстому — «Лермонтов» (1899), «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895), «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1895).* Ср. в примеч. 172 мнение В. В. Розанова о т. ч. и этих статьях.

172. Ср. характеристику поэзии Владимира Соловьева в статье Брюсова 1900 г. «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии» (предпоследний абзац):

«Внешняя форма стиха у Вл. Соловьева — тусклая, не бросающаяся в глаза, гораздо менее своеобразная, чем его проза. Его размеры довольно разнообразны, его стих достаточно звучен, но стихотворцу (в собственном смысле) не приходится учиться у него ничему новому. Несмотря на все это, стихи Вл. Соловьева были оценены гораздо справедливее, чем многих других. Конечно, тому способствовала его известность как философа и публициста. Но и без того, хотя, может быть, позднее, через десятки лет, его поэзия должна была дожидаться своих читателей. В ней есть самое важное, что можно требовать от поэзии: новый строй души, и при том «души высокий строй», как говорил Тютчев».

Ср. также особое мнение В. В. Розанова, высказанное в статье-рецензии «Автопортрет Вл. С. Соловьева», опубли. в газете «Русское слово» 28 и 31 октября 1908 г. (курсив везде В. В. Розанова, им же указаны страницы рецензируемого им первого тома «Писем» Соловьева):

«Ему приходит сомнение о своих стихах, прелестнейшем, лучшем и *вековечном*, что он после себя оставил: «Философично ли я поступаю, предлагая публике свои бусы, когда существуют у нее алмазы Пушкина, жемчуг Тютчева, изумруды и рубины Фета, аметисты и гранаты А. Толстого, мрамор Майкова, бирюза Голенищева-Кутузова, кораллы, яшма и малахиты Величко» (стр. 226, из письма к Величко). В этих нескольких строках больше истины и глубины, чем не только в разных *выпрошенных* рецензиях на упражнения современных ему литераторов, но и в довольно плачевных его лекциях о Пушкине, Лермонтове и Тютчеве («Судьба Пушкина» и проч.). Между тем *только в стихах* Соловьев и выразил свое личное и особенное, свое оригинальное и новое. Только здесь и живет его «я», тогда как в 8-ми томах прозы живут только его способности и ученость, острый ум диалектика и изумительная эруди-

ция, работающая над *чужими темами*, хотя бы данными седую стариную или же новенькими событиями. И "Оправдание добра", и "Критика отвлеченных начал" — все сюда входит, в его *ненастоящее*. Ну, а в настоящем характере следующих стихов нельзя усомниться:

Не жди ты песен стройных и прекрасных,  
У *темной осени* цветов ты не проси;  
Не знал я *дней сияющих и ясных*,  
А сколько призраков, недвижных и безгласных,  
Покинуто на сумрачном пути.  
Таков закон: все *лучшее в тумане*,  
А *ясное* иль больно, иль смешно.  
Не миновать нам двойственной сей грани:  
Из *смеха звонкого* и из *глухих рыданий*  
Созвучие вселенной создано.

Из какой мрачной, безотрадной души это вырвалось! Сколько нужно *многолетней скорби*, заглушаемой каламбурами, чтобы сказать такое признание! Стихи: "все лучшее в тумане, а ясное иль больно, иль смешно", — совсем как из Лермонтова, а общий смысл отрывка, особенно если рядом поставить какой-нибудь каламбур из писем, дает впечатление гоголевской физиономии. Соловьев как личность был гораздо слабее обоих названных поэтов; в то же время был, конечно, неизмеримо их образованнее; был добрее их, чутче, особенно к общественности. Но он из той же руды, как они; обломок или выломок той же горной породы» (Сб. Общественная мысль: исследования и публикации. Вып. I. М. «Наука», 1989, с. 237-238).

## БЛОК

*Запись лекций* о Блоке была опубликована один раз (ДКХ, № 2-3, 1993). Тогда ее появление вместе с *записями лекций* о Белом, Сологубе и Есенине, но вне контекста других *записей* не дало обнаружиться одной интересной проблеме, заявляющей о себе лишь в контексте всех предшествующих *тем* о символистах. Проблема эта — *отдельность* темы «Блок», *отделенность* ее от шести предшествующих *тем* и соответствующая *отделенность*, *отдельность* самого Блока, не вошедшего в перечень *первых поэтов-символистов*, в котором названы Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Вячеслав Иванов и Андрей Белый (см. заключительную фразу темы «Парнас», декаданс, символизм» (на с. 294). Можно рассматривать эту проблему иначе: как проблему присутствия в перечне *первых поэтов-символистов* Андрея Белого, бывшего ровесником Блока и одновременно с Блоком вошедшего в современную им литературу. Закреплено присутствие Белого в ряду *старших* его современников (как и отсутствие в этом ряду Блока) и в *теме* «Вяч. Иванов», где гово-



рится о двух путях в символизме (с. 318): снова названы Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Вяч. Иванов и Белый, но уже как представители двух разных направлений. С какой бы стороны ни рассматривать проблему, очевидно, что Белый и Блок, привычная младшая линия русского символизма, традиционно объединяемые, в *ЗМ* *разъединены*, разведены; более того: если тема «Белый» завершается большим фрагментом о его, Белого, *тотальном* влиянии (с. 339), то тема «Блок», напротив, начинается фрагментом о просто каскаде влияний на самого Блока. Правда, в первом случае речь идет о прозе и только прозе, а во втором — о поэзии, но разница в понимании *места* и *значения* того и другого — огромна, разница кажется даже чрезмерной: по крайней мере те проблемы, которые для молодого Бахтина были решены в середине 20-х гг., более семидесяти лет назад, отнюдь не считаются решенными сейчас. Бахтин обладал редкой способностью слышать *незамутненно*, т. е. минуя все, не относящееся к делу (репутации, житейское поведение, политические ориентации, биографии, антропософии и проч. — все, что так мешает обычно людям услышать слово другого человека). Бахтин, как *авторов* и их *героев*, так и окружающих, постигал через слово, слушая, вслушиваясь.

*Запись лекций* о Блоке (тоже, видимо, двух лекций, как и о Сологубе, Вяч. Иванове, Белом) — последнее развернутое *монографическое* высказывание Бахтина о русских символистах, так что обращает внимание и то, что *неназванными* остались многие другие поэты и прозаики и старшего и младшего поколений символистов, не названными не только в *своем месте*, но вообще не упомянутыми, по крайней мере, в *ЗМ*. Возможно, Бахтин подходил к ним с требованиями *большого времени*, возможно, его высказывания о них просто не были записаны или *записи* эти оказались утраченными. Больше, однако, похоже на то, что в этом случае был все же отбор, что Бахтин читал о тех, кто истинно владел *словом*, владел *формой* в бахтинском ее понимании, т. е. был *художником слова* в точном смысле этого сочетания, кто создавал *словесные художественные произведения*, которые как таковые и можно и *поучительно* было анализировать: важно осознавать, что все лекции о русском символизме укладываются в два-три года, которые отделяют *ПСМФ* от *ФМ*.

В *ПСМФ* (1924) Бахтин написал:

*В словесном художественном творчестве событийный характер эстетического объекта особенно ясен — взаимоотношение формы и содержания носит здесь почти драматический характер, особенно ясно вхождение автора — телесного, душевного и духовного человека — в объект; ясна не только нераздельность, но и неслиянность формы и содержания, между тем как в других искусствах форма более проникает в содержание, как бы овеществляется в нем и труднее от него отделима и выразима в своей абстрактной обособленности* (ВЛЭ, 71).

В *ФМ* (1928), в другом контексте, частично повторил:

Во всяком случае, в каждом мельчайшем элементе поэтической структуры, в каждой метафоре, в каждом эпитете мы найдем то же химическое соединение познавательного определения, этической оценки и художественно-завершающего оформления. Каждый эпитет занимает место в реальном осуществлении произведения, звучит в нем и в то же время направлен на тематическое единство, являясь художественным определением действительности.

Не бесполезно оглянуться с нашей точки зрения на обычное разделение художественного произведения на форму и содержание. Эта терминология может быть принята только при условии, если форма и содержание мыслятся как пределы, между которыми располагается каждый элемент художественной конструкции. Тогда содержание будет соответствовать тематическому единству (в пределе), форма — реальному осуществлению произведения. Но при этом нужно иметь в виду, что каждый выделяемый элемент произведения является химическим соединением формы и содержания. Нет неоформленного содержания и нет бессодержательной формы (ФМ, 190).

Лекции о символистах, хотя и в чуждой, но в качественной, добросовестной записи, могут практически иллюстрировать теоретические положения этих двух работ, являя собой примеры редких по тонкости и точности анализов *формальных особенностей* (в том числе внутренней формы слова, метафоры и эпитета) и *основных тем* творчества нескольких поэтов и прозаиков в их специфике, а только наличие этой специфики, наличие *своего* слова, интересовало Бахтина, позволяло ему считать анализируемых поэтов и прозаиков *настоящими* (см. примеч. 225). (Лекций о Мережковском, Минском, Гиппиус и др., скорее всего, просто не было. Скорее всего, действительные пропуски в ЗМ относятся, в основном, к первому условному разделу курса.) Трудно при этом сомневаться в том, что самому Бахтину *эмоциональная мистика* Блока менее интересна, чем *философская мистика* Соловьева. В конце первого абзаца фрагмента «Литературные влияния» Бахтин понятию *влияние* характерно и теоретически интересно противопоставляет еще одно: *сродство*, говоря о *сродстве* Соловьева с Лермонтовым и Гейне, но именно о *влиянии* двух последних на Блока.

В *Беседах* о Блоке говорится очень много, больше, чем о других, но важно, что инициатива, как и тогда, когда речь идет о Маяковском, исходит от Дувакина. Особенно не хотелось Бахтину говорить о Блоке как о личности, он делает это предельно принужденно, но все им сказанное в *Беседах*, как и в случае с Вячеславом Ивановым, несомненно существенно комментирует содержание записей лекций о Блоке. Местами совпадает и *тон* высказываний (тон некоторой досады).

Чрезвычайно интересно сравнить содержание сказанного о Блоке в лекциях в 1926 г. и в *Беседах* в 1973 г. с опубликованной в ФН (1995, № 1, с. 75-79) поразительной статьей «Русская история 1905-1917 гг. в поэзии Блока» Л. В. Пумпянского, совсем небольшой. Когда читаешь эту

статью, то кажется, что уже в середине 20-х гг. (статья написана 7 апреля 1925 г.) М. М. Бахтин не согласился бы ни с одним словом близкого ему тогда автора, тем более в 70-е гг. Бахтинское «любил» по отношению к Блоку было актуальным, видимо, лишь до самого начала 20-х гг., а м. б. только до революции. Бахтинское выражение «над Блоком» (*Беседы*, 92-94), бахтинское «Но как поэта я его очень любил, очень любил как поэта» (*Беседы*, 91), тема ренегатства Блока по отношению именно к символизму, отношение к статьям Блока — все это, хотя и сказано в 70-е гг. и сказано достаточно вынужденно, обратным светом что-то несомненно освещает и в содержании *записей* и, биографически, в разнице позиций уже в середине 20-х гг. участников так называемой Невельской школы философии.

В известных нам трудах М.М.Б. Блок упоминается трижды: в АГ как автор поэмы «Возмездие» (*ЭСТ*, 156), в «Из записей 1970-1971 годов» лаконичным «Блок о сатире» (*ЭСТ*, 360), в сноске первой главы *ТФР* как автор поэмы «Соловьиный сад». В *ЗМ* Блок — один из *сквозных персонажей* второго условного раздела.

Примеч. 173-184 принадлежат С. Г. Бочарову и впервые, как и тема «Блок», опубликованы в *ДКХ*, № 2-3, 1993, с. 172-174.

173. Эти характеристики языка Блока могут показаться упрощенными. Но, во-первых, вольное и местами как бы фамильярно-упрощенное изложение («поэт, который все свободное время проводит в шатаньи по кабачкам», герой «Соловьиного сада», которого «можно ввести в профессиональный союз») очевидно является установкой автора в этих лекциях. А затем, и это главное, в подобном описании блоковского языка, по-видимому, в резкой форме высказана существенная правда о широте и психологического, и речевого диапазона поэзии Блока, создавшей ему исключительное положение единственного поэта для столь широких кругов «читающей России». Ведь иным языком, но о том же широком значении Блока для русской жизни сказал другой поэт, когда писал, «что Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостинной нынешнего века» («Доктор Живаго»).

174. Здесь и далее Бахтин касается теоретических тем своей филологии 20-х гг. (внутренняя речь, интонация). Проблема внутренней речи как философская проблема поставлена в *МФЯ*. Ср.: «Эти единицы внутренней речи, как бы “тотальные импрессии” высказываний, связаны друг с другом и сменяют друг друга не по законам грамматики или логики, а по законам ценностного (эмоционального) соответствия, диалогического нанизывания и т. п.» (с. 42); также: «Внешнее актуализованное высказывание — остров, поднимающийся из безбрежного океана внутренней речи; размеры и формы этого острова определяются данной ситуацией

высказывания и его аудиторией» (с. 98). В *ФМ* о внутренней речи см. с. 171.

175. Ср. заключение лекции об Андрее Белом.

176. Свойства блоковской метафоры — эмоциональность и интимность — освещаются в сопоставлении с другими поэтами символистского круга в лекциях, им посвященных. О метафоре у Вячеслава Иванова: см. с. 321; о метафоре у Анненского: см. с. 340. Ср. также в лекции о Есенине сравнение его и блоковской метафоры (анализ, соотносящийся с рассуждением о «возвышении и снижении» мира у Блока), с. 378. Работу, указанную в скобках, найти не удалось.

177. См. статью С. И. Бернштейна «Голос Блока» (1921, опубликована в 1972) // «Блоковский сборник, II» Тарту, 1972, с. 454-525.

178. Основы самобытной теории интонации были заложены в ряде работ М. Бахтина 20-х гг. Экспрессивная интонация рассматривалась как важнейший конструктивный признак высказывания: «Интонация всегда лежит на границе словесного и не словесного, сказанного и не сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации соприкасается говорящий со слушателем: интонация социальна *par excellence* (по преимуществу)» (В. Н. Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии. «Звезда», 1926, № 6, с. 253). Ср. также: «Вот именно этот “тон” (интонация) и делает “музыку” (общий смысл, общее значение) всякого высказывания <...> Ситуация и соответствующая аудитория прежде всего определяют именно интонацию и уже через нее осуществляют и выбор слов и их порядок, через нее осмысливают целое высказывание» (В. Н. Волошинов. Конструкция высказывания. «Литературная учеба», 1930, № 3, с. 77-78). Теоретическое различение ритма и интонации проводится в первой главе *АГ* (см.: *АГ, ЛКС*, 10-14).

179. См. в статье Ф. Ф. Зелинского «Памяти И. Ф. Анненского» (1909): «Не раз беседовали мы с покойным на эту тему, не раз рисовали себе картину грядущего «славянского возрождения», как третьего в ряду великих ренессансов после романского — XIV-го и германского — XVIII-го веков. Когда оно наступит?» (Ф. Зелинский. Из жизни идей. Т. 2. Древний мир и мы. Изд. 3, СПб., 1911, с. 377). Существует воспоминание старшего брата М. М. Бахтина — Николая Бахтина (1894-1950) — о собраниях кружка филологов-классиков и поэтов при руководстве Ф. Ф. Зелинского (у которого учились в Петербургском университете оба брата Бахтины) в годы, предшествовавшие революции 1917 г., и в самые дни октябрьских событий; участники называли свое общество «Союзом третьего Возрождения»: «Это было семнадцать лет назад в “Красном Октябре” — в Петербурге во время коммунистического переворота. В маленькой и холодной квартире на Васильевском острове, при свечах (потому что, разумеется, электричества не было в те дни), нас собралось двенадцать человек вместе с нашим старым учителем, профессором Зелинским; все мы — знатоки греческого языка, философы и поэты — общество, имев-

шее обыкновение собираться и обсуждать классические темы в их отношении к настоящему. “Союз третьего Возрождения” — так самонадеянно мы его называли. Потому что мы верили, что были первыми деятелями нового Ренессанса, который должен был скоро наступить, — Русского Ренессанса — окончательной и высшей интеграции современным миром эллинской концепции жизни. Потому что, как и все прочее в России, занятия классической филологией были не просто обучением, но, сверх того, способом пересоздать жизнь. Изучение греческого языка было подобно участию в опасном и волнующем тайном заговоре против самих основ современного общества во имя греческого идеала. Воодушевленные этими чаяниями, мы тогда оказались перед лицом событий, которые, казалось, должны были положить конец нашим наивным надеждам. Россия явно была на пути к чему-то совсем иному, нежели Греческое Возрождение» (Nicholas Bachtin. *Lectures and Essays*. Birmingham, 1963, p. 43).

180. В новелле «Жонглер Богоматери», в сб. «Перламутровый ларец» (1889).

181. Ограда — как граница миров — устойчиво связана в блоковской лирике, особенно в «Итальянских стихах», с означающими и украшающими ее цветами, главным образом с розами: «Далеко отступило море, И розы оцепили вал...» («Равенна»); «Лишь, как художник, смотрю за ограду, Где ты срываешь цветы, — и люблю!» («Девушка из Spoleto»); «На оградах вспыхивают розы...» («Благовещение»). В стихотворении того же 1909 г. «Бывают тихие минуты...» (из цикла «Через двенадцать лет»): «И вдруг — туман сырого сада, Железный мост через ручей, Вся в розах серая ограда, И синий, синий плен очей...» Осел в «Итальянских стихах» не встречается.

182. Сопоставление с «Медным всадником» — в книге Р. В. Иванова-Разумника «Александр Блок. Андрей Белый», «Алконост», Петроград, 1919, с. 131-132, 138, 161.

183. Аластор — в древнегреческой трагедии демон родовой мести, «детородная сила греха», по характеристике Ф. Ф. Зелинского (см.: Софокл. *Драмы*. Перевод со сведениями и вступительными очерками Ф. Ф. Зелинского. Т. 2, М., 1915, с. XXXVII, 30). Действие этой силы в трилогии Эсхила «Орестейя» совершается в границах трех поколений (преступление Атрея и Фиеста — гибель Агамемнона — месть Ореста за Агамемнона).

184. С этим отказом от отцовства и сыновства связывает М. Бахтин и тему двойника у Блока — ср. в лекциях изолированное замечание о стихотворении «Двойник»: «Он хотел быть не звеном в цепи поколений, а самим собой, но остался не вечно молодым, а стареющим юношей».

# АКМЕИЗМ. АХМАТОВА. ГУМИЛЕВ. КУЗМИН. ФУТУРИЗМ. СЕВЕРЯНИН. ХЛЕБНИКОВ. МАЯКОВСКИЙ. ЛЕФ.

В *ЗМ* объем этих девяти *тем* — меньше трети объема девяти предшествующих им *тем* о символизме и символистах (где-то между третьей и четвертью объема). Самые объемные темы — «Кузмин» и «Маяковский», что вполне соответствует отношению к этим двум художникам и более позднего и *позднейшего* Бахтина (см. сказанное М.М.Б. о Кузмине и Маяковском в *Беседах*, см. также в *т. 5* на с. 50-62 наброски статьи <О Маяковском>, датируемые примерно началом 40-х гг.). В связи с объемом высказывания как *критерием отношения* следует сразу оговориться: только после *записей* лекций о символистах можно, думается, пользоваться, хотя и с осторожностью, объемом *тем* как критерием *серьезности* отношения Бахтина к самой *теме*, учитывая при этом и содержащиеся в *записях* конкретные оценки, и объем самих анализируемых произведений, и объем всего созданного анализируемым автором. Совместить это не всегда легко (см. далее объемную, и, кажется, только объемную, *тему* «Алексей Толстой», где объем явно не означает настоящей *серьезности* отношения М.М.Б. к *теме*). Почему именно после *записей* лекций о символистах можно пользоваться объемом *тем* как критерием? Просто потому, что несомненно высокий уровень этих *записей* позволяет считать, что как таковой проблемы *записывания* в 1926-1927 гг. для Р.М.М. практически не существовало или почти не существовало, а значит и объем *записанного* с этого времени гораздо несомненнее соответствует объему и содержанию *сказанного* лектором, чем в более ранних *записях*; качество *записей* лекций о символистах, как об этом уже было сказано в общей преамбуле к *ЗМ*, говорит само за себя. При этом речь идет не о симпатиях и антипатиях М.М.Б., а именно о *серьезности* отношения к автору как к художнику *слова*, что предполагает новизну *слова* и богатство внутреннего пространства *слова* автора, поэта и прозаика, даже если темы этого автора «проигрывают в глубине» (см. последний абзац фрагмента «Поэзия Кузмина», с. 361) и сам автор как личность чем-то не устраивает.

Особая, не вызывающая сомнений ценность этих девяти *тем* заключается в том, что текст их *читается* как необходимый, остро недостающий комментарий к *ФМ*; прежде всего, к главе II второй части («Формальный метод в России», *ФМ*, 77-101), но не только к ней. Переоценить с этой точки зрения роль *ЗМ* трудно: хотя отношение Бахтина в *ЗМ* к русскому символизму, акмеизму и футуризму сейчас существенно восполнено его разговорами с В. Д. Дувакиным в 1973 г. («Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным», М., «Прогресс», 1996), конкретика этих отношений, минуя *личности*, хронологическая близость *ЗМ* и *ФМ*, злободневность высказываний, наконец, несомненная близость отдель-

ных мыслей, замечаний, и формулировок — все это позволяет считать сопоставительный анализ ЗМ и ФМ особенно интересным и перспективным. Начало такому сопоставительному анализу положил С. Г. Бочаров во вступительной заметке к публикации в ДКХ (№ 2-3, 1993, с. 135-136) четырех тем («Белый», «Сологуб», «Блок», «Есенин»), процитировав в ней несколько высказываний о символизме, акмеизме и футуризме, содержащихся в ФМ. См. ниже в примеч. к отдельным утверждениям Бахтина-лектора, как они записаны Р.М.М., отсылки к ФМ и, частично, к МФЯ. См. также примеч. 174 и 178.

Из этих девяти тем была опубликована только тема «Маяковский» (см. общую преамбулу к ЗМ, с. 562).

185. Тему «Акмеизм» трудно назвать *введением* в содержание трех следующих («Ахматова», «Гумилев», «Кузмин»): для сравнения см. тему «“Парнас”, декаданс, символизм» (с. 289) и тему «Футуризм». Фрагмент выделен Р.М.М. в отдельную тему, видимо, только для удобства пользования *записями*. И этот фрагмент и следующие за ним темы содержательно примыкают к темам предшествующим (о символизме, символистах и Анненском) и в каком-то смысле продолжают их: остается *символистский фон* с упоминанием наряду с Анненским Вяч. Иванова, Блока, Бальмонта, Белого, Сологуба (тема «Кузмин»). Отдельные замечания об акмеизме как таковом содержатся в тексте трех следующих тем и восполняют, уточняют, и конкретизируют сказанное в этом небольшом фрагменте. См., например, в теме «Анна Ахматова» замечание о *равновесии эмоциональных и зрительных моментов слова у акмеистов* или о *стремлении акмеистов избавить слово от назойливого звучания*.

186. О трех семантических гнездах: любовь, песня, молитва см. статью В. В. Виноградова «О символике А. Ахматовой. Отрывки из работы по символике поэтической речи» («Литературная мысль». Альманах 1. Пг. 1923, вариант: 1922, с. 91-138). На обложке альманаха и в тексте статьи «О поэзии Анны Ахматовой» указан 1923 г., но указывается и 1922 г. (см. об этом: В. В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., «Наука», 1976, с. 501, сноска). В ФМ (с. 84) и МФЯ (в изд. 1930 г. с. 114-115) В. В. Виноградов упоминается как автор книги «О поэзии Анны Ахматовой» (Л., 1925); в МФЯ книга ошибочно названа «Поэзия Анны Ахматовой».

187. О *вещи* у Ахматовой писали в 10-е и 20-е гг. многие, в том числе и В. В. Виноградов в книге «О поэзии Анны Ахматовой»; о функции *вещи* у Ахматовой полемизировали (см. об этой полемике начало гл. V ук. книги и соответствующее примеч.: В. В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., «Наука», 1976, с. 400, 504; авторы примеч. — Р. Д. Тищенко и А. П. Чудаков, речь идет о четырех примеч. к стр. 400). На фоне этой полемики фраза в ЗМ о том, что у Ахматовой каждая вещь *знаменует* только себя звучит не без иронии (ср. о зна-

меновании в ФМ на с. 82: «Слово у символистов не изображает и не выражает, а *знаменует*» и далее о том, что значит «*знаменование*»).

188. Место интересно как попытка анализировать поэзию Ахматовой в *большом времени*. См. ниже: «*Верности предмету любви, его единственности мы у нее тоже не найдем*». Ср. об Ахматовой как поэте в *Беседах* (с. 105-106).

189. Характерный бахтинский подход, поворот. См. также последний абзац фрагмента «Поэзия Кузмина».

190. Ср. в ФМ: «Самая акмеистическая экзотика и примитивизм являются чисто стилизаторскими и еще более подчеркивают принципиальную условность поэтической темы» (с. 83).

191. См. на с. 83 в ФМ о *рафинированности* акмеистической поэзии, о *более отчетливом сравнительно с символизмом осознании профессионально-цеховых интересов поэта и интересов мастерства*.

192. Ср. о том же в *Беседах* (с. 267).

193. См. примеч. 190.

194. Весь абзац — об акмеизме на языке акмеизма.

195. Ср. в ФМ о футуризме и, пользуясь выражением автора, *отчасти — акмеизме*: «Эти направления ничего положительно прочного и нового не внесли и не могли внести, потому что, не имея устойчивого и творческого социального базиса, они проделывали чисто отрицательную работу разложения сложившихся в эпоху символизма форм» (с. 99).

196. Об Уэллсе см. также тему «Алексей Толстой» (с. 403).

197. Вся тема «Кузмин» в ее целом — одна из самых завершенных: небольшое и поразительно законченное произведение, эталонная лекция, несомненная удача совместных усилий Бахтина-лектора и записавшей его юной Рахили Моисеевны Миркиной. Это тем более удивительно, что речь не идет ни об особой симпатии к личности Кузмина, ни о любви к его поэзии. — чистый, честный, едва ли не совершенный анализ-характеристика, не исключаяющий при этом ни чувства сожаления, ни чувства досады (см. одно из последних замечаний: «Стремление внести в повесть случайные куски жизни, неумение отличить исторически существенное от случайного, отсутствие критерия поражает в них»). Последняя фраза *темы* — своеобразный рефрен ЗМ: см. последнюю фразу темы «Сологуб», первую фразу темы «Вяч. Иванов».

198. См. сравнительно большой фрагмент о футуризме в теме «Брюсов» (с. 297).

199. См. выступление Маяковского на диспуте «Футуризм сегодня» (3 апреля 1923 г.): «Нужно обратить внимание и на то, что футуризм является для нас названием родовым. Частное наше название — комфуты (коммунисты-футуристы). Идеологически мы с итальянским футуризмом ничего общего не имеем. Общее есть лишь в формальной обработке материала» (*Владимир Маяковский*. ПСС. М., 1959, том 12, с. 261).



200. Вся тема «Хлебников» (с. 367) — развитие этого утверждения.

201. См. *ФМ*, с. 85, и тему «Хлебников».

202. *Поэзия может претить, может быть противна, но во всяком случае она должна быть интересна.* — Содержание афоризма, которым обязаны мы теме «Северянин», отчасти разъясняет и *позицию автора* лекций, прочитанных в этом домашнем курсе, и, шире, отношение М.М.Б. к различным явлениям культуры и жизни, как это отношение воплотилось в других его работах и в т. ч. в *Беседах*. Тема «Северянин» — максимум резкости бахтинских характеристик. См. о Северянине в теме «Маяковский» (с. 371). По тону тема «Северянин» готовит тему «Эренбург».

203. В статье 1913 г. «Футуризм и Русь» (*Борис Садовской*. Озимь. Статьи о русской поэзии. Пг., 1915, с. 21-30), в главке IX на с. 28, Садовской так пишет о Северянине: «Г. Северянин, глава футуризма, как поэт напоминает камердинера Видоплясова из “Села Степанчикова” у Достоевского, и сборникам его стихов следовало бы называться “Воплями Видоплясова”». Далее Садовской остроумно и беспощадно развивает свое сравнение. В этой же статье (в главке X на с. 30) Садовской, оговорившись в сноске, что «из общего течения автомобильно-ресторанно-хулиганского футуризма» он выделяет *культурные поиски* “Центрифуги” и отчасти “Очарованного странника”, так характеризует футуризм, уже как целое: «Теперешний, находящийся при последнем издыхании, футуризм дает две резких фигуры, ожидающих своего Салтыкова: кентавроподобного детину-апаха в цветной рубашке, не умеющего связать двух слов и перо в руке держащего, как томагавк, и тощего недоростка, с жидким пробором, в модном смокинге с игрушкой в петлице и смердяковской до ушей улыбочкой на скопческом лице». Бахтину в статье Садовского могло понравиться именно присутствие персонажей Достоевского.

Рецензии Гумилева на сборники Северянина были опубликованы в ж. *Апполон*, а потом вошли в «Письма о русской поэзии» (разделы 18 и 37). Характеристики Гумилева — более высокомерные, ироничные, но менее резкие и беспощадные, чем Садовского. В рецензии 1911 г., поместив Северянина в группу так называемых дерзающих, Гумилев пишет: «Из всех дерзающих <...> интереснее всех, пожалуй, Игорь Северянин: он больше всех дерзает. Конечно, девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала или как ни с чем не сравнимую жалкую наивность» (*Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., Современник, 1990, с. 118). *Интересен* же Северянин Гумилеву тем, что нов.

Рецензия Гумилева 1914 г. на «Громокипящий кубок» — более концептуальная. Именно в ней сказано Гумилевым (тем она и знаменита), что «уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения» (с. 170 ук. выше изд.). И Северянин объявлен Гумилевым поэтом, говорящим на *волапуке* людей газеты (*волапук* — как поясняется в при-

меч. к этому месту в ук. изд. — искусственный «всемирный язык», избранный немецким пастором И. М. Шлейером в 1879 г.). Гумилев в этой рецензии продолжает настаивать на новизне Северянина («Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности») и предупреждает, что речь идет о «новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрежливостью» (с. 172 ук. изд.). Бахтину могли запомниться и гумилевские характеристики *людей книги и людей газеты*: «Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово, проверяли свои чувства, боясь предать идею, любили, как Данте, умирали, как Сократы <...> Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты <...>, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвященный испытывал определенное чувство неловкости».

В *ФМ* (с. 84) «Письма о русской поэзии» Н. Гумилева названы (в сноске) *книгой довольно случайных статей*.

204. Вся тема «Хлебников» — о проблеме новизны слова. Тема заканчивается тем, чем начинается в *ФМ* глава «Формальный метод в России». В предпоследнем абзаце *темы* (с. 368): «Виктор Шкловский писал, что у футуристов впервые воскресло слово...», далее — суть позиции Шкловского на языке Шкловского. В начале ук. главы *ФМ*: «Первым историческим документом этого направления является брошюра В. Б. Шкловского «Воскрешение слова», вышедшая в 1914 году»; далее перечислены другие выступления Шкловского, в т. ч. названа его статья «Заумный язык и поэзия» в *сборнике Опояз'а*; далее на с. 81: «Определили формализм наиболее радикальные течения литературного творчества и наиболее радикальные устремления связанной с этим творчеством теоретической мысли. Главная роль здесь принадлежала футуризму и прежде всего Велимиру Хлебникову. Это влияние футуризма на формализм было настолько велико, что, если бы дело закончилось сборниками Опояз'а, формальный метод стал бы объектом науки о литературе в качестве лишь теоретической программы одного из разветвлений русского футуризма». В результате в теме «Хлебников» — путь от Хлебникова к утверждениям Шкловского, в ук. гл. *ФМ* — от утверждений Шкловского — к Хлебникову.

205. *О, лебедино! О, озари!* — из стихотв. «Кузнечик»; см. также четверостишие:

О, достоевскиймо бегущей тучи!  
О, пушкиноты млеющего полдня!  
Ночь смотрится, как Тютчев,  
Безмерное замирным полня.

206. Ср. у Гумилева: «Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление. <...> Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создает новые слова <...>» (с. 172 издания, ук. в примеч. 203).

207. Ср. в *ФМ*: «Пафос раннего формализма лучше всего определяется словами В. Шкловского — “воскрешение слова”. Формалисты изводят из темницы плененное поэтическое слово.

Однако они были не первыми воскресителями. Мы знаем, что о культе слова говорили уже символисты. Воскрешали слово и непосредственные предшественники формалистов — акмеисты и адамисты.

Именно символизм выдвинул самоценность и конструктивность слова в поэзии» (с. 82).

208. Вильгельм Вундт критически упомянут в *МФЯ* в Главе первой Второй части (*МФЯ*, 51).

Что касается стихотворения с заглавием «Полдень», то Бахтин, возможно, имел в виду стихотворение «Небо душно и пахнет сизью и выменем...», которое, насколько нам известно, никогда с таким заглавием и вообще с заглавием не печаталось. Возможно, так оно называлось в устной традиции, как, к примеру, стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» известно в устной традиции под названием «Памятник». Другое дело, что в отличие от стихотворения Пушкина в стихотворении Хлебникова нет и слова *полдень*; кроме того, другие случаи, когда бы так называли это стихотворение Хлебникова, нам не известны. Возможно, после этой публикации *ЗМ* появятся более удовлетворительные объяснения этого места.

209. См. примеч. 204.

210. Ср. в теме «Белый»: «О синтаксических новшествах говорили и футуристы, но это были лишь одни разговоры» (с. 328).

211. Объемное примечание Н. А. Панькова о Цицероне и Тите Ливии, касающееся, в частности, возможности говорить о *порнографическом характере* их риторики, см. в *ДКХ*, № 2, 1995, с. 120-122.

212. В теме «Маяковский» более, чем в какой-либо другой теме этого курса, в М. М. Б. чувствуется будущий автор книги о Рабле; в этом абзаце, где речь идет о *метафоре*, *ругательстве* и *библейском стиле*, это чувствуется особенно. См. также следующий абзац об *основной теме поэзии Маяковского*. Наброски <О Маяковском> (т. 5, 50-62) пишет в 40-е гг. уже действительный автор книги о Рабле, и имя Рабле буквально присутствует в этих набросках.

Что касается отношения Бахтина к поэме «Война и мир», то ср., через полвека, в *Беседах* (с. 130):

Д: Ну, «Облако в штанах» Вы знали? «Облако в штанах», «Войну и мир», «Человек»?

Б: Вот это я знал, да. Это я знал. Я помню, мне очень нравилась его... «Война и мир». Там были очень интересные строфы, очень хорошие строфы. Но были, конечно, фальшивые, выдуманные нарочитые строки.

213. Об Эмиле Верхарне, футуристах, Маяковском и Брюсове см. в теме «Брюсов» во фрагменте «Поэзия Брюсова после Октябрьской революции» (с. 296). См. также о Маяковском и Верхарне в наброске «О Маяковском» (т. 5, 61).

Ср. также на с. 168-169 ФМ замечание о том, что «футуристы явились выразителями общественной группы, отброшенной на периферию социальной жизни, социально и политически бездеятельной и неукорененной».

214. В примечании к этому месту в ДКХ Н. А. Паньков в качестве примера называет роман Анатоля Франса «Восстание ангелов» (ДКХ, № 2, 1995, с. 122-123).

215. Ср. с мнением Луначарского, высказанным 8 февраля 1925 г.: «<...> о Лефе я не говорил сознательно: во-первых, я об этом не один раз уже говорил, а во-вторых, Леф вообще уже почти отжившая вещь. Я извиняюсь перед товарищем Маяковским, но пока товарищ Маяковский лефист, он уже отсталый тип. Он был прав, когда хотел посадить на одну ладонь имажинистов и другой прихлопнуть. Но теперь Леф повторяет зады, он не идет вперед, он потерял темп жизни» (из выступления на диспуте «Первые камни новой культуры»; цит. по «Новое о Маяковском», ЛН, т. 65, 1958, с. 31).

Конца Лефа это, однако, тогда не означало: так, через два года, 23 марта 1927 г., на диспуте «Леф или блеф?» (после статьи Вячеслава Полонского «Заметки журналиста. Леф или блеф?» в газете «Известия» в конце февраля 1927 г.), Маяковский, как и в 1923 г., и в 1925 г., еще продолжал отстаивать позиции Леф'а, лефов или лефистов, и печатных изданий Леф'а. Лекция о Леф'е могла читаться примерно в это время: в первые месяцы 1927 г., но, видимо, не раньше февраля-марта.

216. Луначарский так отвечал Маяковскому на диспуте «Первые камни новой культуры» (см. примеч. 215): «Моя мысль совершенно ясна. Я говорил, что для того, чтобы литературная работа могла идти вперед, ей нужно на кого-нибудь опираться. На кого? Кто является для нас самым близким и приемлемым? Классики и народники. А не говорил я, например, что символисты или декаденты, или Леф или футуристы» (см. изд., ук. в примеч. 215: с. 35).

217. О проблеме *слушателя* (созерцателя) см. в главке VI статьи «Слово в жизни и слово в поэзии» В. Н. Волошинова (1926 г.). Ср., в частности: «Существует мнение, очень распространенное, что слушателя должно рассматривать как равного автору за вычетом техники, что позиция компетентного слушателя должна быть простым воспроизведением позиции автора. На самом деле это не так. Скорее можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него свое, незамени-

мое, место в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, — и эта позиция определяет стиль высказывания» (ж. Звезда, 1926, № 6, с. 263).

Так что не может быть сомнения в том, что здесь излагается *чужая* точка зрения, что, правда, вытекает и из дальнейшего (см. конец абзаца).

218. Джон Рёскин (1819-1900) — английский писатель, теоретик искусства. Романтический протест против буржуазной реальности сочетал с призывом к возрождению «творческого» средневекового ремесла (СЭС, М., 1980).

219. На том же диспуте «Первые камни новой культуры» (9 февраля 1925 г.) Луначарский так полемизирует с Маяковским как представителем Леф'а: «Когда Маяковский под зловредным влиянием своего демона Брика заявляет, что искусство кончено и идет на производство вещей, он действительно наносит искусству предательский удар в спину. Он старается подчеркнуть то, что это высшая инженерия. Очень легко этот софизм разрушить о высшей инженерии, но сейчас нет времени» (в изд., ук. в примеч. 215, см. с. 30).

О «производственном искусстве» и Леф'е см.: А. И. Мазеев. Концепция «производственного искусства» 20-х гг. (Глава «Производственничество» и «ЛЕФ»), с. 88-204), М., «Наука», 1975.

220. Защищая в 1927 г. Шкловского от нападок Авербаха, Воронского и Бескина, Маяковский в своем заключительном слове на диспуте «Леф или блеф?» говорил так:

«Дальше будем говорить о товарище Шкловском. Прежде всего, на чем я настаиваю, это то, что это глубоко ученый человек по литературной линии. Он является основателем формальной школы. Обычно принято думать, что формальная школа противоречит марксизму и что формальная школа целиком объяла Леф. Формальная школа не противоречит марксизму вот в каком отношении. Вы знаете, товарищи, что, например, вся химия в своих источниках возникновения, что все химические процессы целиком диктуются социальными условиями. Переход, например, на другие красящие вещества диктуется переращением текстильной промышленности. Это значит, что химию нужно рассматривать в зависимости от социологии. Но внутри химии существуют особые химические соединения. Можно говорить о химии, взявши периодическую систему элементов.

Формализм в нашем понимании — это статистическое бюро при социологическом методе. Дальше собранный материал (*оратора прерывают*)... Я буду разговаривать о нашем понимании. Дальше нужно находить движущую силу для этого материала» («Новое о Маяковском», см. примеч. 215, с. 65).

Ср. в *ФМ* — о законсервированном формализме Шкловского (*ФМ*, 98).

Далее в заключительном слове, после остроумных доказательств того, что марксистские литературоведы не знают фактов, Маяковский продолжает:

«Товарищ Шкловский должен быть нами употреблен как научная сила для дачи хорошо проверенного материала, для оперирования этим материалом в социологии» (там же, с. 65-66).

221. О формализме и марксизме, о «форсоцах» см. *ФМ*, 93-94.

222. О связи с Леф'ом формализма см. последний абзац *ФМ* (перед заключением), с. 231.

## ЕСЕНИН

Тема «Есенин» в *ЗМ* — единственное высказывание М.М.Б. о Есенине. Даже *Беседы* ничего к ней не прибавляют, т. к. Есенин, видимо, не очень интересовал тогда, в 1973 г., В. Д. Дувакина: было два момента, когда Бахтин как будто готов был о нем говорить, но оба раза не получилось (см. *Беседы*, 122-123, 199-200). Собственно, и тема «Есенин» в *ЗМ* — не о Есенине только, но, в большой мере, и о Клюеве, о котором и в *Беседах* М.М.Б. удалось сказать достаточно много, видимо, больше даже, чем он согласился бы (если бы его только спросили) и видеть напечатанным, и оставить на пленке; но слово не воробей и т. д., особенно в эпоху магнитофонов (см. *Беседы*, с. 173-180). Комментарием к теме «Есенин» может послужить информация, содержащаяся в статье «Николай Клюев и Павел Медведев» Ю. П. Медведева и в примечаниях к ней (*ДКХ*, № 1, 1998, с. 81-100), а также книга: *Николай Клюев и П. Н. Медведев*. Сергей Есенин; книга вышла в 1927 г. в Ленинграде в изд. «Прибой».

Тема «Есенин» принадлежит к достаточно объемным. Скорее всего, лекций о Есенине было две, м. б. около двух. Читались лекции примерно в первые месяцы 1927 г., в феврале-марте, на фоне «Злых заметок» Бухарина («Правда», 12 янв. 1927 г.), других заметок и диспутов: «О Есенине и есенинщине» (20 дек. 1926 г.), «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (13 февраля и 5 марта 1927 г.). В травле мертвого поэта в пылу полемики с живыми своими противниками активное участие принял Маяковский (см. «Новое о Маяковском», ЛН, т. 65, 1958, с. 43-46). По ходу развернувшихся дискуссий возникал и вопрос о происхождении поэзии Есенина. Нельзя исключить того, что сама идея лекций о Есенине после лекций об акмеизме и футуризме как-то с этой ситуацией связана (вполне возможно, что и все последние темы читались по просьбе аудитории). Этим можно объяснить зафиксированный и в записи лекций полемический тон их.

Основное содержание *записи* «Есенин», как и следующей («Ремизов»), *возвращает* назад, к символизму, снова речь то и дело идет о Блоке, Вяч. Иванове, Бальмонте, но чаще — о Блоке.

*Запись* лекций о Есенине впервые была опубликована в 1986 г., но с сокращениями; полностью вместе с *записями* лекций о Сологубе, Белом и Блоке опубликована в ДКХ в 1993 г. (см. с. 562, 564 общей преамбулы). *Запись* публикуется полностью, текст выверен по рукописи, чем и объясняются некоторые расхождения и с публикацией в ДКХ.

223. Тон первого и второго абзацев несомненно полемичный. Потом тон меняется, но *полемическое задание* остается до конца *записи*. Вспоминать Кольцова, говоря и о Есенине и о Клюеве, было принято: говорили о влиянии, сопоставляли и противопоставляли. Традиция эта осталась. Старшим своим братом Кольцова назвал сам Есенин в стихотворении «О Русь, взмахни крылами...», написанном в 1917 г.

224. Ср. в статье Б. М. Эйхенбаума «Некрасов» (1922 г.): «Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывался в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом деле он пришел не с улицы, а из самой литературы» (цит. по Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 40).

225. В *Беседах* М.М.Б. говорит о Клюеве, что это был поэт *настоящий*, и еще раз повторяет, что *поэт был настоящий* (как в тех же *Беседах* на с. 81 настоящим назван и Брюсов). Но о Клюеве как о символисте М.М.Б. в *Беседах* не говорит; не говорит и о влиянии на Клюева Блока, хотя вспоминает об их знакомстве и переписке: видимо, в 1973 г. проблема уже не ощущается как острая (*Беседы*, 175). Когда М.М.Б. читал лекции о Есенине и Клюеве, последний был жив, с ним Бахтин был знаком, встречался, беседовал, в т. ч. с ним мог и полемизировать.

226. О Вяч. Иванове и Бальмонте см. на с. 20 предисловия С. С. Аверинцева к кн.: Вячеслав Иванов. «Лик и личины России» (М., «Искусство», 1995).

227. *Клюевский* абзац — краткий конспект потенциального высказывания М.М.Б. о поэзии Клюева. Скорее всего, он *заменяет* лекцию о Клюеве, как и все сказанное о нем в *теме* «Есенин»; скорее всего, такой отдельной лекции не было: слишком много сказано здесь. Проблема *традиции* и *рецепции* — м. б. самое ценное в этой *теме*. Но и, ниже, проблема *ученичества* рядом с проблемой *влияния*.

228. Особенность *записи* лекций о Есенине в том, что она не разделена на озаглавленные фрагменты, *подтемы*. Возможно, *помешало* Р.М.М. как раз присутствие Клюева. В частности, именно перед этой фразой, по аналогии с другими *записями*, должен бы появиться заголовок очередного фрагмента. Отсутствие в такой объемной *теме* деления на *подтемы* — еще одно основание считать, что подобное деление в других *темах* — более позднего происхождения и принадлежит самой Р.М.М. Деление *темы* на фрагменты снова появится, но там, где речь пойдет об анализе нескольких больших произведений одного автора. Представляется несо-

мнением, что читать *записи* было бы лучше без разделения их на озаглавленные фрагменты, но так же несомненно, что пользоваться *записями*, в преподавательской работе, в частности, лучше, когда они поделены.

229. Ср. сопоставление поэзии Анненского и поэзии Есенина, тоже *под знаком интонации*, в статье В. Волошинова «О границах поэтики и лингвистики». В конце статьи дата: 13 ноября 1929 г. (сб. «В борьбе за марксизм в литературной науке», Л., «Прибой», 1930, с. 203-240). Вся статья посвящена полемике с В. В. Виноградовым; указанное сопоставление — на с. 238. О реакции Бахтина на упоминание этой статьи в разговоре см. Бочаров С. Г. «Об одном разговоре и вокруг него» (НЛО, № 2, 1993, с. 73).

230. Во вступительной заметке к публикации *записи* лекций о Есенине в ДКХ (№ 2-3, 1993, с. 137) С. Г. Бочаров вспоминает, как «биолог и историк науки И. И. Канаев рассказывал о том, как Клюев исполнял свои “Избяные песни” в том тесном кружке, который мы сейчас именуем “кругом Бахтина”; исполнение это имело место в той самой квартире М. В. Юдиной на Дворцовой набережной, на которой проходили и литературные чтения с докладом М. Бахтина о Вячеславе Иванове (о них Р. М. Миркина рассказывает в своих воспоминаниях)». Имеется в виду полный вариант очерка «Бахтин, каким я его знала» (НЛО, № 2, 1993, с. 68-69).

231. В рукописи ЗМ, как и в публикации в ДКХ, иначе: *У него картина природы не стремится к живописной наглядности*. Контекст подсказывает, что частицы *не* перед глаголом *стремится* быть по смыслу не должно. В первой неполной публикации этот абзац отсутствует. Понятие *независимой общности* — еще одно понятие, вводимое М. М. Б. при анализе творчества поэта в ряду других поэтов (ср. понятие *средства* в теме «Блок»).

232. Ни в одном из своих высказываний о Маяковском Бахтин не выражается так сильно.

233. Содержание абзаца можно ошибочно понять так, что первая фраза *о новой теме* и последняя *о теме двойника как завершающей в творчестве Есенина* относится и к «Черному человеку», и к стихотворению «Проплясал, проплакал дождь весенний...», из которого приводится третья строка первого четверостишия. Но стихотворение «Проплясал, проплакал дождь весенний...» написано не позже 1918 г., было опубликовано в 1918 г. дважды, так что к нему может быть отнесена только та фраза, в которой оно названо. Мало вероятно, что Бахтин отнес это стихотворение к *завершающим*, так что здесь, видимо, имеет место проблема, возникшая при записывании или одном из переписываний (пропуск слова, слов, фразы).

234. И первая фраза этого последнего абзаца, и весь абзац в целом очень интересны очевидной *предположительностью* мнений и прогнозов, некоторой неуверенностью Бахтина.



*Запись лекции о Ремизове — с утратами. Какая-то часть утраченного текста, возможно, большая, была посвящена творчеству Лескова, другая — неославянофилам. Если бы мы имели полный текст записи, то, вероятно, оказалось бы, что, как предыдущая запись — не об одном, а о двух поэтах, Есенине и Клюеве, так и эта — не об одном, а о двух прозаиках, Ремизове и Лескове. Можно сказать, что Лескову снова не повезло (см. вторую фразу второго абзаца записи): лесковского абзаца, сколько-нибудь законченного высказывания о Лескове, в ЗМ нет. Как и в лекциях о Белом, М.М.Б. говорит здесь о Гоголе и Достоевском как об определивших всю русскую прозу; как и в лекции о Белом, упоминается Сковорода, упоминаются хлысты и радения. Однако, по-видимому, именно утраченные страницы определяли специфику всей темы, содержали новую информацию, которой не было в других темах, в частности, о неославянофилах, считавших, что истинную Русь можно найти лишь отрехшись от официальной России. О самом Ремизове в записи сказано в результате немного и общо, без названий произведений и называния героев. Предположительно, на утраченных страницах могли быть упомянуты Мельников-Печерский, Мамин-Сибиряк, м. б. еще Пришвин, упомянутые в СВР (ВЛЭ, 127 и 225).*

Ремизов дважды упомянут в СВР: в ряду с Замятиным и другими русскими прозаиками, в т. ч. с Лесковым — как создатель определенного типа рассказчика (ВЛЭ, 127), и в ряду только с Лесковым — в контексте проблемы возведения языковых моментов до символов языка, что характерно для сказа (ВЛЭ, 149). Для сравнения: в МФЯ Ремизов назван в ряду с Достоевским, Андреем Белым, Сологубом и «современными русскими романистами», в произведениях которых появляется рассказчик, замещающий автора в обычном смысле слова (МФЯ, 119-120).

Лесков кроме СВР упомянут в ПТД и ППД, в т. ч. в дополненной части текста книги в ряду с писателями-монологистами Л. Толстым, Писемским и др. (ППД, 243). Как автор книги «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти» поздний Ремизов упомянут в работе позднего Бахтина «К методологии гуманитарных наук» (ЭСТ, 365).

Тема «Ремизов» — первая в ряду двенадцати тем о писателях-прозаиках и об отдельных прозаических произведениях, которыми заканчиваются ЗМ.

235. В рукописи в этом месте, т. е. перед отточием, сноски рукою Р.М.М.: «Следующие две страницы утеряны» (рукопись ЗМ, с. 301).

236. О Сковороде см. тему «Белый» (с. 329).

237. В теме «Кузмин» это произведение не упомянуто; в Беседах Бахтин говорит о «Крыльях» как об очень интересном в художественном отношении, незаурядном произведении (Беседы, с. 180).

238. О Метерлинке см. *тему* «Парнас», декаданс, символизм» (с. 293).

239. Полное отсутствие в этой *записи* конкретики (названий произведений и названных героев) делает *недосказанной* саму *тему* «Ремизов», *недосказанность* которой усугублена еще и потерей двух страниц.

## ЗАМЯТИН. ЛЕОНОВ. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ.

Все эти три *темы* непосредственно связаны с темами «Белый» и «Ремизов», т. к. их содержание подтверждает тезис Бахтина-лектора о том, что «все русские прозаики пошли за Гоголем и Достоевским» (с. 338), и второй тезис, с ним связанный, — о *подавляющем* влиянии Белого на всех русских прозаиков (с. 337). В качестве четвертого современного прозаика в двух из этих трех *тем* присутствует Пильняк, рассеянная информация о котором (о Пильняке см. также в теме «Всеволод Иванов», с. 393) не исключает того, что о нем было в курсе лекций более компактное и развернутое высказывание, т. е. *тема*, почему-либо не оказавшаяся в ЗМ. Присутствие Пильняка в нескольких *записях*, скорее, именно предполагает такое отдельное высказывание.

Тема «Леонов» была опубликована в ДКХ, 1993, № 1(2) по машинописю, в которой по сравнению с рукописью было пропущено в разных местах *темы* три строки; пропущены с сохранением *какого-то* смысла, что и помешало обнаружить пропажу. Обращать особое внимание на эти случаи заставляет тот факт, что имеющаяся в АБ рукопись Р.М.М. — как минимум *четвертая* рукописная копия первичного текста записей лекций (об этом см. в общей преамбуле на с. 565), и, значит, никак нельзя не исходить из возможности подобных пропусков на более ранних этапах.

240. Евгений Замятин родился в самом начале 1884 г., и весной 1927 г., когда, примерно, читалась о нем лекция (или часть лекции) молодым уже не считался; ему было в это время 43 года, и он был почти ровесником Алексея Толстого (род. в 1882 г.) и лишь немногим моложе Андрея Белого (род. в 1880 г.). Самому Бахтину в это время шел 32 год, и семеро из десяти писателей, о которых читает Бахтин последние лекции этого домашнего курса, заметно моложе Замятина и более или менее ровесники самого Бахтина. Самому молодому из них, Леониду Леонову, когда о нем читает Бахтин, — всего 28 лет. Заметно старше Замятина в ряду последних авторов этого курса лекций только двое: Сергеев-Ценский и Горький. Существенно, что уже в начале 20-х гг. Замятин — признанный наставник «серапионовых братьев», а значит в т. ч. Федина, Вс. Иванова и Зощенко.

241. См. последние фразы повести Замятина «Уездное».

242. Ср. со сказанным на эту тему во фрагменте «Бедная Лиза» (с. 412).

243. Имеется в виду повесть «Уездное», названная здесь Бахтиным по имени (фамилии) главного героя.

244. Шкловский (род. в 1893 г.) и Пильняк (род. в 1894 г.) — ровесники; Замятин же заметно их старше.

Ср. о Шкловском, который *решает*, у Д. П. Мирского в статье «О нынешнем состоянии русской литературы», опубли. в ж. «Благонамеренный», 1926, № 1 (курсив — автора коммент.): «Почти “гениальный”, но совершенно распушенный журналист, культивирующий свою распушенность, но *почти отец почти всех идей*, которыми живет современная ему эстетика <...>» (цит. по статье В. А. Лаврова «Духовный озорник». К портрету князя Д. П. Мирского — критика и историка литературы — сб. «Петербургский текст», изд. С.-Петербургского университета, 1996, с. 141). Высказывания Бахтина о самом Мирском см. в *Беседах*, с. 18, 19. См. также примеч. 220 на с. 640.

Помимо известных статей о современной прозе, принадлежащих перу формалистов, содержательным фоном для последних *тем* домашнего курса может служить статья О. Мандельштама 1922 г. «Литературная Москва. Рождение фабулы» (см. сб. статей Мандельштама «Слово и культура»: М., 1987, с. 198-203). Есть там, в частности, и такое высказывание: «Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого». См. также статьи К. В. Мочульского («Кризис воображения». Томск, 1999).

245. Видимо, имеется в виду рассказ «О Чуде, происшедшем в пепельную среду».

246. Фраза М.М.Б. об особом роде *своеобразии* фабулы романа «Мы», мешающем об этой фабуле говорить, сама воспринимается в контексте *ЗМ* как достаточно неожиданная и достаточно *своеобразная*.

247. Ср. о влиянии Достоевского на раннего Леонова в интервью, которое взял у Бахтина польский журналист Збигнев Подгужец в 1971 г. (сб. «Бахтинология». Санкт-Петербург. 1995, с. 9; см. также «Бахтинский сборник». Вып. 2. М., 1991, с. 376).

248. Полное название произведения — «Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гогулеве Андреем Петровичем Ковякиным».

249. Продолжение темы *чистоты русского языка* см. в записи «Алексей Толстой». См. о языке фрагменты «Бедная Лиза», «Басни», тему «Шишков» (с. 412, 414, 415).

250. *Крестьянская тема* в русской литературе, причастность к ней Карамзина, Григоровича, Льва Толстого, символистов и Бунина, продолжение этой *крестьянской темы* в записи «Сергеев-Ценский» с завершающим запись очередным бахтинским прогнозом — все это придает записям «Леонов» и «Сергеев-Ценский» особую ценность, т. к. они существенно акцентируют тему «Бахтин о *крестьянской теме* в русской литературе, в поэзии и прозе». В контексте этих записей и записи «Есенин» (о Есенине и Клюеве) как не случайный воспринимается и интерес Бахтина в 1973 г. в *Беседах* к известному современному представителю *крестьянской темы* Василию Белову (*Беседы*, 174).

251. Весь абзац — редкий в *ЗМ* пример бахтинской публицистики (см. также тему «Михайловский»).

252. Задним числом в этом абзаце *темы* объясняется, почему в своем месте *ЗМ*, где речь идет о народнической литературе, Бахтин выделяет лишь Глеба Успенского.

Засодимский П. В. — автор романа «Хроника села Смурина» (1874); Златовратский Н. Н. — автор «Деревенских будней» (1879) и «Очерков деревенского настроения» (1881).

253. Наиболее известные романы Д.А.Мордовцева: «Соловецкое сидение» (1880), «Сагайдачный» (1882), «Великий раскол» (1880), «За чьи грехи?» (1890).

254. Повесть «Лесная топь» (гл. I) и повесть «Пристав Дерябин».

## СЕЙФУЛЛИНА

Тема «Сейфуллина» — скорее всего, запись реплики Бахтина, м. б. запись *ответа на вопрос* аудитории. Бахтин читал в 20-е гг. если не всё, то очень многое, почти всё (об этом примеч. 163 на с. 622). В данном случае речь идет явно не только о «Виринее», самой известной повести Сейфуллиной. В первой половине 20-х гг. ею кроме «Виринеи» были написаны повести «Четыре главы», «Правонарушители», «Перегой», «Встреча», «Каин-Кабак» (1926), роман «Путники». В 1926-27 гг., когда читаются последние лекции этого курса, выходит Собрание сочинений.

## ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

Ко времени завершения домашнего курса лекций, т. е. к весне 1927 г., Вс. Иванов был автор всех трех своих партизанских повестей, которые прежде всего, видимо, и имеются здесь в виду: «Партизаны», «Бронепоезд 14-69» и «Цветные ветра». Они выходили и отдельно и вместе. Произведений этого же времени, но другого типа, М.М.Б. здесь не касается.

255. *Бахтинский* Пильняк складывается из ряда упоминаний о нем в темах: «Замятин», «Леонов» и «Всеволод Иванов».

## ЭРЕНБУРГ

Тема была напечатана вместе с темами «Леонов», «Федин "Города и годы"», «Тынянов "Кюхля"» и «Зощенко» (фрагмент) в ДКХ, 1993, № 1(2). Первая фраза *темы* определяет содержание всей *темы*. По количеству упоминаний Белого тема «Эренбург» может поспорить только с темой «Белый». Отношение М.М.Б. к двум романам Эренбурга начала 20-х гг. вполне уравнивает снисходительно положительное отношение к ним Ленина, Бухарина, Воронского, Маяковского и других (см. об

отношении к этим романам в 20-е гг. в предисловии Сергея Земляного к книге: *Илья Эренбург «Необычайные похождения Хулио Хуренито. Жизнь и гибель Николая Курбова»*. М., «Московский рабочий», 1991). Последовательное неприятие этих произведений Эренбурга в *ЗМ* можно сравнить только с неприятием М.М.Б. поэзии Северянина (см. тему «Северянин» и с. 371). Отрицательно к этим романам в 20-е гг. отнеслись многие литераторы, стоящие при этом на разных, до противоположности, позициях.

Вместе с Белым, и в качестве писателя, находящегося под влиянием Белого, Эренбург (как автор «Николая Курбова») упомянут в *МФЯ* (с. 132).

256. Полное название: «Жизнь и гибель Николая Курбова».

257. Полное название этого романа занимает обычно целую страницу и обычно не приводится; принятые сокращенные варианты: «Необычайные похождения Хулио Хуренито» или «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников».

258. Абзац интересен тем, что служит существенным дополнением к теме «Белый», ибо о «Кризисах» в теме «Белый» М.М.Б. не говорит. О «Кризисах» Белого говорит Бахтин и ниже.

259. «Газета-копейка» выходила в Петербурге в 1908-1916 гг.; в Москве примерно в эти же годы выходили «Газета-копейка», «Московская копейка» (1912-1916), «Московская газета-копейка»; такого рода газеты были и в других городах.

260. Ср. в теме «Сергеев-Ценский» оценку романов Засодимского и Златовратского (с. 390).

## ФЕДИН «ГОРОДА И ГОДЫ»

Первая тема об одном произведении (см. далее темы «Горький “Дело Артамоновых”» и «Тынянов “Кюхля”»). Роман «Города и годы» — первый роман Федина. Интерес к нему Бахтина связан, видимо, с *причастностью* к роману Достоевского и Белого (см. на с. 645 преамбулу к трем темам: «Замятин», «Леонов», «Сергеев-Ценский»). Обращает на себя внимание возвращение Бахтина к обучающему характеру изложения материала. Возможно, это связано с тем, что курс идет к концу, м. б. это делается по просьбе аудитории. И дело не только в том, что снова появляется *погеройный* анализ текста: уже в первом абзаце темы речь заходит об определении главного героя и второстепенных героев, о способах такого определения. Критическое отношение к роману не исключает серьезного к нему отношения, что резко отличает эту тему от предыдущей.

261. Абзац важен как содержащий хотя и предельно сжатую, но все же точку зрения на революцию самого М.М.Б.

262. *Удачность* этого образа — общее место литературы о романе и о Федине, но убедительная интерпретация образа — сугубо бахтинская.

Последний абзац *темы* важен и с точки зрения хронологии *ЗМ*: тема «Федин», как и последующие, во всяком случае читаются уже в 1927 г.

## АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Это — последняя большая *тема*, последняя объемная *запись*, возможно, двух лекций домашнего курса: большая, подробная, педагогически и методически активная. Последний раз в этой теме упоминаются Анри де Ренье (см. темы «Брюсов» и «Сологуб»), Тургенев, Лев Толстой, Достоевский, Сологуб, Вяч. Иванов и Блок.

263. Ср. с последней фразой фрагмента «Записки Ковякина» (тема «Леонов», с. 388).

264. «Повесть о многих превосходных вещах» — первоначальное заглавие повести «Детство Никиты».

265. См. об Уэллсе и проблеме авантюрного романа фрагмент «Проза Кузмина» (с. 363).

266. Даты жизни Генриха Штиглица: 1801-1849, Людвига Уланда: 1787-1862.

267. Для понимания смысла первого абзаца важно знать, что отдельной книгой первая часть будущей трилогии под названием «Хождение по мукам» была издана в 1922 г. в Берлине; потом, в 1925 г., все еще под названием «Хождение по мукам» (позднее эта часть, этот том, будет называться «Сестры») книга вышла в России, но не в государственном издательстве: книга была издана самим автором. Отсюда фраза о том, что *издательство под свою фирму его не может взять*.

О предполагаемом содержании *следующих частей* будущей трилогии М.М.Б. мог знать из авторского предисловия к берлинскому изданию 1922 г. и, конечно, мог судить о нем по содержанию первой части. При этом уже в издании 1925 г. Толстой внес некоторые изменения, в более же поздние издания, как и в первоначальный замысел, были внесены изменения очень серьезные. В результате, вопреки прогнозу Бахтина, вторая часть трилогии, начиная с июля 1927 г., стала печататься в ж. «Новый мир» — для нас это лишнее основание считать, что домашний курс лекций был к этому времени уже завершен: см. фразу о том, что *издана только первая часть трилогии*.

268. См. фрагмент «Возмездие» темы «Блок» (с. 353) и тему «Горький «Дело Артамоновых»» (с. 408).

269. Здесь, по-видимому, пропуск: полоса воспроизводится по рукописи *ЗМ*, но никаких дополнительных пояснений (как в случае с утратой страниц в теме «Ремизов») в рукописи нет.

Полное название «Ибикуса» (см. след. фрагмент) — «Похождения Невзорова, или Ибикус».

## ГОРЬКИЙ «ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ»

270. Ср. содержание фрагмента «Возмездие» темы «Блок» (с. 353) и пятый абзац фрагмента «Хождение по мукам» (с. 405).

271. См. фрагменты «Борис Годунов» и «Полтава» в разделе «Дополнения» (с. 418, 420).

272. Лекция прочитана примерно в конце весны — начале лета (это — самое позднее) 1927 г.

273. Словосочетание *Фома Гордеев* употребляется здесь как своеобразный *эвфемизм*, как то, что заменяет однозначно отрицательную оценку.

## ТЫНЯНОВ «КЮХЛЯ»

*Запись* была опубликована в ДКХ (см. с. 564 общей преамбулы) вместе с четырьмя другими: «Леонов», «Федин “Города и годы”», «Эренбург», «Зощенко». По жанру это — мнение, м. б. *ответ на вопрос*; нельзя исключить, что это так и было: лекция могла быть последней (или о «Деле Артамоновых» или другая, не сохранившаяся), и слушатели могли задавать вопросы о тех или иных авторах, тех или иных произведениях, о которых сам лектор не говорил, которых не упоминал. Это тем более вероятно, что по своей инициативе Бахтин, м. б., не стал бы говорить о том, что не вызывает его интереса (см. закл. фразы темы «Северянин»), а никакой *внутренней* необходимости, с точки зрения логики этого домашнего курса, говорить о романе «Кюхля» у М.М.Б. не было: Тынянов как начинающий романист не принадлежал ни к одному из литературных течений, ни к одной из определенных традиций, не находился в сфере какого-либо определенного влияния.

См. о «Кюхле» статью К. В. Мочульского 1926 г. в сб. «Кризис воображения» (Томск. Изд. «Водолей». 1999, с. 274).

Для сопоставления: в томе «Новое о Маяковском» (ЛН, т. 65, 1958, с. 41-42) в примечании к публикации выступления Маяковского на диспуте «Театральная политика советской власти», состоявшемся 2 октября 1926 г., напечатано *изложение* фрагмента воспоминаний немецкого писателя Ф. Вейскопфа из его очерка «Встречи с Маяковским». Вот текст этого *изложения*: «По словам Вейскопфа, Маяковский, отрицательно отзывавшись о большинстве произведений современной прозы, все же назвал два новых произведения, которые, по его мнению, с честью прошли бы на “литературно-революционном страшном суде”: исторический роман Юрия Тынянова “Кюхля” и воспоминания Станиславского <...> (F. C. Weiskopf. Begegnungen mit Majakowski. — «Neue Deutsche Literatur», Sonderheft zum XXXV Jahrestag der Grossen Sozialistischen Oktoberrevolution, Berlin, November 1952, S. 39)». Ф. Вейскопф посетил Маяковского летом 1926 г. Публикация А. В. Февральского.

## ЗОЩЕНКО

Тема «Зощенко» была опубликована в ДКХ частично: фрагмент «Проблемы комического», являющийся в ЗМ второй частью этой темы, опубликован в ДКХ не был. О Зощенко ко времени завершения этого курса лекций было написано уже очень много, в том числе формалистами, в том числе о его *происхождении* «от Лескова через Ремизова» (см. об этом в книге М. О. Чудаковой «Поэтика Михаила Зощенко», М., «Наука», 1979, с. 53-58). М. М. Б., видимо, не разделял этой точки зрения и позже. В 1929 г. Зощенко упомянут в ПТД (с. 91 этого тома), в ПЦД (1963 г.) Зощенко не упоминается. В начале 1927 г., когда о нем говорит Бахтин, судьба Зощенко-писателя складывалась достаточно благополучно.

В сумме двух фрагментов эта последняя тема завершает ЗМ и завершает вполне в духе Бахтина: последнее слово продолжительного домашнего курса истории русской литературы — Гоголь, причем речь идет о Гоголе, который, как считает М. М. Б., — *впереди*; ЗМ заканчиваются, таким образом, еще одним, последним в ЗМ, историко-литературным прогнозом молодого Бахтина.

Запись интересна тем, что она и о Гоголе; важно, что эта последняя запись отчасти и об Островском, и о Салтыкове-Щедрине, и о Чехове, о которых или не было лекций в этом курсе, что вполне вероятно, или не сохранились их записи. В известных работах Бахтина Островский упомянут только в черновом варианте статьи-предисловия о драматургии Толстого и в «Сатире» (т. 5, 37), Чехов — в том же черновом варианте статьи-предисловия о драматургии Толстого и в Хрон. (ВЛЭ, 396), Салтыков-Щедрин как художник — в Хрон. (ВЛЭ, 396), «Сатире» (т. 5, 11-37) и в «Проблеме текста» (т. 5, 323). Салтыков-Щедрин, кроме того, существенно упомянут в теме «Гоголь» (см. фрагмент «Мертвые души» на с. 423), и еще известно, что молодой Бахтин «выступал с докладом о личности и творчестве Чехова» в 1919 г. в Невеле (см. об этом ФН, № 1, 1995, с. 103: Максимовская Л. М. К устным рассказам М. М. Бахтина о Невеле).

Но главное в последней теме — ее теоретическая часть: рассказы Зощенко оказались поводом для короткого, но емкого рассуждения о *комическом характере* — получился еще один бахтинский сжатый конспект на еще одну тему по типу тех записей-конспектов, которые напечатаны в ЭСТ (с. 336-360) и ЛКС (с. 509-531).

274. Трагедией, едва ли не первым, назвал «Свои люди — сочтемся» в 1850 г. В. Ф. Одоевский (см. Островский А. Н. ПСС в 12 томах, М., «Искусство», 1973, т. 1, с. 510). Сопоставление Большова и Лира содержится в рецензии Н. П. Некрасова на *Сочинения А. Островского* в 2-х томах (см. Атений. Часть вторая. Март и апрель 1859 г. Москва. 1859, с. 458-499): «Ведь Большов знает хорошо Подхалюзина, знает, что он плут. Для чего ж он так некстати сделался великодушным? Странно! ему



жаль было отдавать деньги кредиторам, а не жаль было отдать все свое имение Подхалюзину!.. Правда, Лир у Шекспира делает почти то же, но у него основания глубже, серьезнее: Лиру, этому гордому, могущественному и справедливому королю, и на ум не приходило, чтобы он когда-нибудь при жизни мог лишиться своего могущества; он имел в виду лишь отдохнуть от бремени правления...».

275. См. развернутое высказывание М.М.Б. о Хлестакове на с. 422 этого тома.

В последней фразе *ЗМ*, где речь идет о символическом юморе и *немецких эстетиках*, в первую очередь речь идет, по-видимому, о «Приготовительной школе эстетики» Жан-Поля.

## Дополнения.

### Несколько отрывков из записей лекций, которые не вошли в эту публикацию

Лекции, из записей которых извлечены эти фрагменты, читались, предположительно, с осени — начала зимы 1922 г. до начала лета 1923 г. Предположительно, это лекции *периода школьного кружка* (см. с. 567 преамбулы). Записи лекций этого периода особенно неравноценны. Много места занимают пересказы биографий и *школьные* характеристики периодов творчества. Однако, содержание отдельных фрагментов вполне соизмеримо с содержанием *тем*, опубликованных полностью, т. е. с записями лекций конца 1923-1927 гг. (важно помнить, что точных границ различных периодов домашнего курса мы не знаем). Часть публикуемых фрагментов использована при комментировании *ЗМ*; во фрагментах «Бедная Лиза», «Басни», в теме «Шишков» (публикуется полностью) речь идет в том числе и о языке; кроме того, пользуясь выражением Р.М.М., они «в некоторой степени сохранили стиль и дух Бахтина» (с. 568).

Что касается очевидной неравноценности содержания различных фрагментов в особенности первых, начальных, *записей* этого домашнего курса, то трудно не высказать предположения, что Р.М.М., записывавшая, скорее всего, и публичные лекции М.М.Б. (см. на с. 609 сохранившийся в архиве Миркиной фрагмент записи одной из лекций Л. В. Пумпянского), могла позже, при очередном переписывании своих записей (см. об этом на с. 565), включать фрагменты записей публичных лекций и выступлений Бахтина в текст записей домашних его лекций. Более того, отдельные фрагменты публичных лекций и выступлений могут продолжать жить и в более поздних *записях*, таких, например, как «Вячеслав Иванов», «Блок», «Есенин».

Текст раздела Дополнения — ярко и несомненно выраженный пунктир, и знак пропуска текста вводится в этом разделе только тогда, когда

сокращение производится *внутри* фрагмента, выделенного в рукописи Р.М.М. отдельным заголовком.

276. Ср. об *одиночестве* в последнем абзаце фрагмента «Раскольников» (с. 273); см. также примеч. 90 и фрагмент о православии на с. 426 («Славянофилы и западники»).

277. Ср. с темой *самозванства* во фрагменте «Бесы»; см. примеч. 91 на с. 603. См. также о *самозванстве* и в т. ч. о пушкинских самозванцах в докладах Л. В. Пумпянского «Достоевский как трагический поэт», «Краткий доклад на диспуте о Достоевском», «Опыт построения релятивистической действительности по “Ревизору”» (*Пумпянский Л.В. Невельские доклады 1919 года. Ж. «Литературное обозрение», 1997, № 2, с. 4, 5, 8-9, 11*); на с. 16 ук. изд. см. примеч. Н. И. Николаева. О Борисе как самозванце, о теме самозванства и в «Полтаве» Пушкина (см. след. фрагмент) речь у Л. В. Пумпянского, однако, не идет. См. о самозванстве, в т. ч. у Пушкина, тему «Горький “Дело Артамоновых”» (с. 409).

278. Ср. в докладе Л. В. Пумпянского «Опыт построения релятивистической действительности по “Ревизору”» (издание, ук. в примеч. 277, с. 11): «Не угодно ли погрузить в составленный экстракт пустоты свой нос, обыкновенный человеческий нос...? Он оторвется и пойдет гулять по лишенному всякого основания миру, с прописанным на Ригу паспортом... Не верите? Прочтите повесть Гоголя...» В сравнении с объемным и предельно эмоциональным докладом Пумпянского 1919 г. сказанное Бахтиным во фрагменте «Третий период в творчестве Гоголя» — в свою очередь *экстракт*: гоголевские «законы пустой жизни», минуя особые проблемы *эпохи Революции*, которая, по Пумпянскому той поры, «есть всегда заражение страны безумием самозванства» (с. 9), у Бахтина конца 1922 — начала 1923 гг. непосредственно *обнажают вечный характер безделья мира, которое было и будет всегда*; и ниже по тексту фрагмента: *«И здесь порождения времени, временные покровы легко спадают, и гоголевские лица скользят повсюду»*. С содержанием ук. доклада Пумпянского о «Ревизоре» связаны места и другие публикуемые фрагменты, но, прежде всего, «Ревизор» и «Выбранные места из переписки с друзьями».

279. Ср. содержание последних фраз темы «Глеб Успенский»; см. также примеч. 28 на с. 586.

280. Ряд Серапион Владимирский, Фонвизин, Гоголь — хороший пример для характеристики естественной масштабности мышления М.М.Б. Игнорирование этой естественной масштабности его мышления, которая хотя и предполагает эрудицию, но эрудицией далеко не обеспечивается, затрудняет современные диалоги с Бахтиным, обесценивая и попытки полемики с ним и попытки развития его идей. Все пять дошедших до нас проповедей владимирского епископа Серапиона под общим заглавием «Слова» Серапиона Владимирского» напечатаны в третьем выпуске серии «Памятники литературы Древней Руси» (М., 1981, с. 440-455).

Что касается Фонвизина, то, видимо, речь идет о речах-«проповедях» Стародума в комедии «Недоросль», о статьях-«проповедях» (в форме писем) для журнала «Друг честных людей или Стародум», о «Рассуждении о истребившейся в России совсем всякой форме государственного правления», о «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях», незаконченной исповеди Фонвизина. Примеров сопоставительного анализа произведений всех трех или хотя бы двух из трех авторов обнаружить комментирующему эту часть *ЗМ* не удалось.

281. См., как минимум, темы «Достоевский», «Белый», «Ремизов», «Замятин», «Леонов» и соответствующие примечания.

282. Тема «Тургенев», открывающая публикацию *ЗМ* в этом томе, расположена в *ЗМ* непосредственно после темы «Славянофилы и западники». Князь Трубецкой, Булгаков и Бердяев упомянуты только в этой теме. В теме «Есенин» ничего не сказано о его славянофильстве. О неославянофилах говорится в теме «Ремизов».

## ОПИСАНИЕ КОНСПЕКТОВ, ПРЕДНАЗНАЧЕННЫХ ДЛЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В КНИГЕ «ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО»

Конспекты содержатся в трех тетрадах; все они, как по-русски, так и по-немецки, выполнены рукой Елены Александровны Бахтиной, видимо, согласно отметкам, сделанным М.М.Б. в конспектируемых книгах. В конспектах, в ряде мест, рукой М.М.Б. выделены фразы, цитируемые затем в *ПТД*. Таким образом, это конспекты в простейшей форме *выписок*; в этом отношении они существенно отличаются от более поздних конспектов книг Э. Кассирера и Г. Миша, выполненных рукой самого М.М.Б., который в них, наряду с выписками цитат в оригинале, дает собственные переводы текстов и перемежает этот «чужой» материал собственными комментариями и размышлениями.

Судя по выпискам из книги Г. Шпета, 1927, в одной из тетрадей, настоящие конспекты были сделаны в 1927 или 1928 гг., т. е. при последней подготовке книги *ПТД*. Ниже следует описание тетрадей; два конспекта по-немецки воспроизводятся в оригинале полностью.

### I. «ОБЩАЯ ТЕТРАДЬ» (обложка без хронологических опознавательных признаков, 1927-1928; 84 заполненные страницы).

Первая страница открывается титулом: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы под ред. Долиннина. СПб изд. «Мысль» СПб — 1922 г.». Далее следуют конспекты статей из этого сборника.

С. АСКОЛЬДОВ. Религиозно-этическое значение Достоевского. Стр. 1-6 тетради. Сделаны выписки со стр. 2, 5, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 21 сборника.

В. КОМАРОВИЧ. Ненаписанная поэма Достоевского. Стр. 6-11. Выписки со стр. 179, 185, 199, 200, 202.

В. ВИНОГРАДОВ. Стиль петербургской поэмы «Двойник». Стр. 11-20. Выписки со стр. 223, 239, 241, 242, 246, 249, 254.

После конспекта статьи Виноградова выписан титул другого сборника: «Творческий путь Достоевского. Сборник статей под ред. Бродского. Кн-во «Сеятель» Л-д — 1924 г.» Законспектированы две статьи из этого сборника.

А. П. СКАФТЫМОВ. Тематическая композиция романа «Идиот». Стр. 20-34 тетради. Выписки со стр. 138, 139, 140, 141, 143, 148, 152, 153, 154, 161, 168, 169, 170, 173, 176, 177, 184, 185.

А. ГИЗЕТТИ. Гордые язычники. Стр. 35-36 тетради. Статья в ПТД не использована. Выписки со стр. 192, 193, 194.

В. КОМАРОВИЧ. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Изд. «Образование» Л-д — 1925 г.

Выписки со стр. 5-7, 9-10 и 60 книги Комаровича. Книга не цитируется и не упоминается в ПТД, но выписки, несомненно, были важны для работы над 1 и 3 главами ПТД. Конспект занимает стр. 37-42 тетради.

Остальную часть тетради занимают конспекты: К. ФОССЛЕР. Грамматика и история языка (с. 42-46) и: Г. ШПЕТ. Введение в этническую психологию. Гос. Академия Художественных Наук М. — 1927 г. (стр. 42-84). Очевидно, эти конспекты связаны с одновременной работой над МФЯ. Книга Шпета использована в МФЯ, 51.

## II. ТЕТРАДЬ БЕЗ ОБЛОЖКИ (136 заполненных страниц).

Первая страница открывается библиографическими выписками:

*Th. Litt.* Individuum und Gemeinschaft.

*H. Plessner und F. J. J. Buijtendijk.* Die Deutung des mimischen Ausdrucks, ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs (Philosophischer Anzeiger, hrsg. von H. Plessner, Fr. Cohen 1925, I Halbband).

*E. v. Gebssattels.* Der Einzelne und sein Zuschauer (Zeitschrift für Pathopsychologie II Bd. I Heft).

Затем идет большой конспект по-немецки:

Max SCHELER. Wesen und Formen der Sympathie.

Конспект занимает стр. 1-58 тетради. Обширные выписки сделаны со стр. 2-282 книги. Полный текст конспекта в оригинале воспроизводится ниже. Библиографические названия, его предваряющие, выписаны из авторского Предисловия к той же книге.

Далее — еще два кратких немецких конспекта:

Otto KAUS. Dostoevski und sein Schicksal. Berlin, 1923 (стр. 59-63 тетради; см. примеч. 13\*).

Hans PRAGER. Die Weltanschauung Dostojewski. (Verl. von Franz Borgmeyer, Hildesheim). Конспект на стр. 63-71 тетради. Сделаны выписки со стр. 15-25 книги, т. е. только из введения. Книга не использована в ПТД.

На стр. 71 тетради выписан титул:

«Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Под ред. А. С. Долинина. Изд. «Мысль». Лд.М. — 1924 г.». Далее следуют конспекты четырех статей этого сборника:

С. АСКОЛЬДОВ. Психология характеров у Достоевского (стр. 71-86 тетради). Выписки со стр. 6, 7, 8-9, 9, 12, 12-13, 16, 17, 18, 24, 26-27 сборника.

В. КОМАРОВИЧ. Роман Достоевского «Подросток», как художественное единство (стр. 86-97). Выписки со стр. 38, 39, 48, 48-49, 49-50, 50, 59-60, 60, 68.

Леонид ГРОССМАН. Стилистика Ставрогина (стр. 97-108). Выписки со стр. 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148.

Б. М. ЭНГЕЛЬГАРДТ. Идеологический роман Достоевского (стр. 108-132). Выписки со стр. 71, 72, 76, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 91-92, 92, 94, 96, 105.

Завершает тетрадь (стр. 132-136) краткий конспект «Введения» к книге:

Леонид ГРОССМАН. Путь Достоевского. Изд. Брокгауз-Ефрон Л-д — 1924. Сделаны выписки со стр. 9-17 книги, использованных в 1-й главе ПТД, а также одна выписка со стр. 75.

### III. ТЕТРАДЬ БЕЗ ОБЛОЖКИ (71 заполненная страница).

Тетрадь открывается конспектом по-немецки:

Leo SPITZER. Italienische Umgangssprache. Конспект занимает стр. 1-12 тетради и воспроизводится полностью в оригинале ниже.

Остальную часть тетради занимают черновые записи к двум статьям о Толстом (см. комментарий к ним выше).

Ниже следует полный текст выписок по-немецки из книг Макса Шелера и Лео Шпитцера. Выписки сопровождаются их переводом на русский язык, выполненным специально для настоящего тома Брайаном Пулом и В. Л. Махлиным (переводы из Шелера) и Махлиным (переводы из Шпитцера). Конспект книги Шелера — это выписки 45 фрагментов из книги; для удобства пользования переводом и сверки его с оригиналом каждому фрагменту придан порядковый номер: с 1 по 45. Конспект книги Шпитцера — это 17 фрагментов, пронумерованные подобным же образом. Переводам обоих конспектов предпосланы теоретические преамбулы, написанные переводчиками.

Litt, Theodor, *Individuum und Gemeinschaft*, 2. Auflage Berlin/Leipzig: Teubner, 1924, 3. Auflage Berlin/Leipzig, 1926. Plessner, Helmut, F.J.J.Buijtendijk, «[Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs]», in: *Philosophischer Anzeiger*, vol. 1 (1925-1926). Hrsg. von H. Plessner, Bonn: Fr. Cohen, 1925, I. Gebattel, E. v., «[Der Einzelne und sein Zuschauer]», in: *Zeitschrift für Pathopsychologie*, Bd. II, 1. Heft (1913/1914).

[1]

Max Scheler. *Wesen und Formen der Sympathie*.

«Da ist zunächst die ganze Klasse der ethischen *Selbstbeurteilungen*. Findet hier etwa ein Mitgefühl statt? Z.B. in allen 'Qualen des Gewissens', in 'Reue', in allen positiven Werturteilen über sich selbst? Adam Smith meinte, dies sei auch hier der Fall. Der Mensch für sich allein würde nach Smith ethische Werte an seinem Erleben, Wollen, Handeln, Sein nie unmittelbar antreffen. Erst dadurch, daßer sich in die sein Verhalten lobenden und tadelnden Urteile und Verhaltensweisen des *Zuschauers* hinein versetze, schließlich sich selber mit den Augen seines 'unbeteiligten Zuschauers' betrachte» (Seite 2).

[2]

«Wir fühlen die Qualität des fremden Leides, ohne daran mit-zu-leiden; die Qualität der fremden Freude, ohne uns ihrer mitzufreuen. Vgl. hierzu: Edith Stein 'Neues zum Problem der Einfühlung', Freiburger Dissertation, 1917, S. 14» (Seite 5).

[3]

«Diese Meinung von Lipps hat (in der oben zitierten Schrift) E. Stein einer berechtigten Kritik unterworfen. Ich bin nicht — sagt sie — 'eins' mit dem Akrobaten, sondern nur 'bei ihm'. Die 'mitvollzogenen' Bewegungsintentionen und -impulse werden hier von einem Fiktumich mit aufgeführt, das mir als phänomenal unterschieden von meinem individuellen Ich bewußt bleibt und nur die Aufmerksamkeit ist dabei an das Fiktumich und durch es hindurch an den Akrobaten (passiv) gefesselt» (Seite 17).

«Wenn uns der erkenntnistheoretische Abschluß dieses Buches zeigen wird, daß ein Minimum unspezifischer Einsfühlung für die Erfassung *jedes* Lebewesens — ja der einfachsten organischen Bewegung schon im Unterschied zu toter Bewegung — *als* Lebewesen geradezu konstitutiv ist, daß sich einfachstes 'Nachfühlen' und erst recht einfachstes Mitgefühl und hinaus über beide jedes geistige 'Verstehen' auf dieses primitivste Fundament der Fremdgegebenheit aufbaut, so wird jede Fähigkeit zu spezifischer Einsfühlung in die spezifizierte dynamische Gestalt eines Fremden Lebensdranges weit weniger verwunderlich erscheinen» (Seite 33).

[5]

«Sowohl sein Leibbewußt sein, als sein stets wesensmäßig individuelles geistiges Personzentrum hat *jeder Mensch für sich allein*» (Seite 36).

[6]

«Mitleiden, sahen wir, ist Leiden am Leiden des Anderen als dieses Anderen. Dies 'als des Anderen' gehört in den phänomenologischen *Tatbestand* hinein. Von irgendeiner Art Einsfühlung oder Identifizierung mit dem Anderen, oder meines Leidens mit seinem Leiden ist in keinem Falle die Rede» (Seite 40).

[7]

«Das Auszeichnende dieses Typus liegt aber besonders im Verhalten zu uns selbst und den Werturteilen gegenüber unseren Interessen, unseren Willensakten, unseren Handlungen, ja unserem Sein. Dieses Verhalten und diese Beurteilung wird nun nur mehr *abhängig* bestimmt von den wechselnden *Bildern*, die dieser Andere von uns hat, haben mag und kundgibt; wir fühlen uns gut, wenn wir 'vor ihm' es sind, 'schlecht', wenn wir 'vor ihm' schlecht sind. Auch unsere Willensakte und Handlungen werden bestimmt von den immanenten Forderungen, die in *seinem Bilde* vor uns liegen. Dieses sein Bild von uns ist uns dann nicht — wie im normalen Falle — eine *Folge* unseres spontan hervorquellenden Tuns und Lebens, das wir dann — sekundär — auch wieder rezeptiv aufnehmen — uns z.B. freuend über seine 'Zustimmung', sondern es ist umgekehrt *unser* Tun und Leben, das ganz und gar abhängig von den wechselnden *Bildern* wird, die Jener von uns hat. Damit entsteht ein rein 'reaktiver Lebenstypus', der schon als reaktiver ein ethisch niedriger ist.

Charakteristisch ist dies Verhalten der Gesellschaft gegenüber für den abnorm 'Eitlen', der — im Gegensatz zum 'Stolzen' — ganz der Sklave der fremden Beachtung, des fremden Urteils ist, der sich erst als 'gesehen, bemerkt, beachtet' selbst als moralisch-'existent' fühlt und dem seine 'Rolle', die er spielt, völlig das eigene Selbst, seine Wünsche und Gefühle *verbirgt*] (Seite <47->48).

[8]

«Auch bei gewissen Psychosen bildet sich häufig eine Spielform des charakterisierten allgemeinen Verhaltens aus: Es ist die große Abhängigkeit alles Verhaltens, Denkens, Tuns vom 'Zuschauer' und dem 'vermeinten' Eindruck auf ihn, der für die *Hysterie* so besonders in die Augen springend ist. Die Anwesenheit des Zuschauers verdrängt hier sofort das natürliche 'Beisichselbstsein' und setzt für den Kranken an Stelle seines Ichs und seines Selbstgefühls sein eigenes *Bild* im Zuschauer und dessen Wertvorzugsgesetze der Beurteilung. Auf dieses *Bild* hingERICHTET und auf die Gemütsbewegungen, die es auslöst, redet er nun, 'benimmt er sich', 'handelt er': Ist z.B. nichts, tötet sich unter Umständen. Dies bloß 'gesteigerte Eitelkeit', 'Schauspielern', 'Koketterie' des Kranken zu nennen — wie manche Lehrbücher der Psychiatrie tun — wäre irrig. Der Eitle, der schauspielerische Mensch, die Kokette fühlen neben dem Bild, das sie bieten, immer noch, daß sie es sind, die es bieten. Sie pendeln gleichsam zwischen ihrem Ich und seinen realen Icherlebnissen und jenem Bilde hin und her. Der Kranke aber lebt in diesem Bild; das mögliche Bild seines Ich schiebt sich für ihn an *Stelle* des eigenen Ich. Die vermeinten jeweilig vollzogenen Bildvariationen, die er — in den Anderen hineingerissen — wahrzunehmen glaubt, bilden das jeweilig Determinierende für den Ablauf seines realen Erlebens, Ausdrückens, Handelns; nicht aber 'will' er erst dieses Bild-Variationen bewußt hervorbringen, um darauf mit dem Gefühl des angenehmen zu reagieren. Darum wird ein solcher Kranker nicht bloß — wie jener noch normale 'erste Schauspieler' — etwa eine unglückliche Miene zur Schau tragen, um das Mitleid des Anderen hervorzurufen, oder eine fröhliche, um ihn zu erfreuen; sondern er wird im ersten Falle sich selbst auch jeden beliebig großen Schmerz *wirklich* zufügen, eventuell sich *wirklich* töten; *wirklich* in heftige Lustigkeit geraten usw.; aber doch nur ganz abhängig vom Zuschauer und seiner Anwesenheit. Das tut der Eitle, der Schauspieler, die Kokette eben darum nicht, da sie ihr Ichbewußtsein nicht verlieren und nur zwischen ihren realen Zuständen und dem fremden Bilde 'pendeln'» (Seite <48->49).



«Ohne ein gewisses Selbstgefühl und Selbstwertgefühl — das nicht erst vom Eindruck auf Andere abgeleitet ist, sondern ursprünglich ist — kann der Mensch nicht sittlich leben» (Seite 50).

«Entscheidend für strikte Ablehnung der metaphysisch-monistischen Theorien ist für uns die Tatsache, daß die 'Distanz' der Personen und ihr einseitiges Verschiedenheitsbewußtsein im echten Mitgefühl, und zwar in seinen beiden Komponenten 'Nachfühlen' und 'Mitgefühl' (im engeren Sinne) durchaus phänomenal erhalten bleibt. Gerade das (echte) Mitgefühl ist weder Ansteckung noch Eingefühl. Selbst im Miteinanderleiden 'desselben' Unwertverhaltes und 'derselben' *Qualität* des Gefühlszustandes — also in dem extremen Fall von Mitgefühl, in dem Nachfühlen und Mitgefühl noch ungeschieden sind, bleiben die Funktionen des 'Fühlens von Etwas' verschieden und ist das Verschiedenheitsbewußtsein ihres getrennten Ausgangspunktes (von 2 oder 3 oder x) individuellen Ich'en her im Phänomen mitgebeben» (Seite 75).

«So ist das absolute Individuum wie die absolut intime Person im Menschen im Sinne des Verstehens *wesensm* (*ig transintelligibel* (nicht also nur 'arational' und 'ineffabile'). Nur das evidente Wissen um den Bestand des absoluten Individuums X und der Sphäre der absolut intimen Person Y besteht noch im Erlebnis selbst — ohne daß dieses X und Y je mit letztem Verständnis *gehalt* ausgefüllt werden kann. Der alte englische Scherz, daß — wenn Herr 'Müller' und Herr 'Meier' miteinander sprechen, immer nur Müllers Müller mit Meiers Meier, dazu Müller immer nur zu Müllers Meier, Meier immer nur zu Meiers Müller spricht, während den 'wirklichen' Müller und Meier und den 'ganzen' Sinn ihres Gesprächs nur der allwissende Gott voll überschaut und gleichsam hört, ist leider etwas mehr als ein schlechter Scherz. Es kommt ihm wörtliche Wahrheit zu. Daß aber diese phänomenalen Tatsachen eine monistische Deutung des Mitgefühls streng ausschließen, ist ohne weiteres selbstverständlich»] (Seite 78).

«Das sittliche Bewußtsein bestimmt mit — mindestens — gleicher Ursprünglichkeit ein bestimmtes wertvolles und (ideal) seinsollendes Verhältnis jedes Menschen zu Gott und zu sich selbst (z.B. echte Eigenwerte und Pflichten zu Gott und zu sich selbst), als es Verhältnisse zu Anderen und zur Gemeinschaft bestimmt. Das sittliche Phänomen ist keine *wesentlich* oder gar ausschließlich 'soziale' Erscheinung. Es bliebe auch, wenn die Sozietät wegfiele, bestehen. Das Verhältnis zu Anderen oder zur Gemeinschaft ist dem Bestande des sittlichen Phänomens überhaupt nicht wesentlich. Erst wenn und soweit es Gemeinschaft gibt, — gewiß kann deren Bestand überhaupt zugleich eine mit dem vernünftigen Bewußtsein selbst schon gesetzte *Wesenswahrheit* sein, nicht ein bloß zufälliges Faktum und ist es auch nach unserer oft ausgesprochenen Meinung — liegen in ihn auch notwendige Forderungen, die sich auf unser Werthalten und Verhalten zur Gemeinschaft beziehen. Der Kern aber aller theoretischen Ethik, die Lehre von der *objektiven Rangordnung der Werte* kann ohne jeden Hinblick auf den Bestand der Tatsache 'Ich und Andere', 'Individuum und Gesellschaft' aufgebaut werden und gilt für den Menschen als Menschen — also auch für den Einzelnen und für die Gemeinschaften (Kollektiva jeder Art). Jede soziale Fundierung der Begründung der Ethik ist auf strengste abzulehnen — damit auch jede Fundierung in einer Metaphysik des sozialen Phänomens und der etwa hinter ihm liegenden realen 'Ganzheit'»] (Seite <84->85).

«Der "Geist", 'νοῦς' ist weder als erkennender, schauender und denkender, noch als emotionaler und volitiver "Geist" eine "Blüte des Lebens", eine "Sublimierung" des Lebens; *keine Art* und Form noetischer Gesetzmäßigkeit läßt sich auf die biopsychische Gesetzmäßigkeit der automatischen und (objektiv) teleoklinen Prozesse 'zurückführen'; jede ist 'autonom'. Die Erkenntniswerte, die ethischen und ästhetischen Werte sind ferner keine Unterarten von Vitalwerten» (Seite 88).

«[Demgemäßhalten wir jede Lehre, die "Personen", d.h. konkrete geistige Aktzentren als 'Modi', 'Funktionen' eines Allgeistes, eines absolut unbewußten Geistes (v. Hartmann), eines transzendentalen absoluten Bewußtseins (Husserl), einer transzendentalen Vernunft

(Fichte, Hegels 'Vernunftpantheismus') seit Averroes verstehen will, für den größten aller metaphysischen Irrtümer. Die menschliche Person ist nicht erst individuiert durch den Leib, der vielmehr in letzter Linie selbst nur als ihr, der Person 'zugehörig', als ihr unmittelbarster *Herrschbereich* aus allen möglichen Leibern ausgesondert werden kann; und sie ist nicht individuiert durch den Gehalt ihrer Akte und deren Inhalte und Gegenstände oder den Erinnerungs- oder sonstigen zeitlichen 'Zusammenhang' ihrer Erlebnisse, sondern dieser gesamte Gehalt und Zusammenhang des Erlebnisstromes ist ja auch schon dadurch ein inhaltlich verschiedener, daß die in sich individuierten Personen in ihrem Sosein verschieden sind, denen er zugehört. Also ist die Person 'erhoben' und ihrer Reinheit 'erhaben' über ihren Leib und über ihr und jedes 'Leben', das nur irdische Daseinsbedingung und zugleich Materie ihrer Gestaltung ist» (Seite 88-89).

[15]

«Der religiöse 'Glaube' ist ja stets und immer ein 'Glauben an', nie ein bloßes 'Glauben, daß' — zwei grundverschiedene Dinge. Und soll ich sagen, was denn dieser 'Glaube an' eine charismatische Person eigentlich sei — im Unterschied von allen Glauben von Sachverhalten (dem Glauben, daß...), so finde ich keine andere Charakteristik als eben das, was wir geistig *praktische Selbstidentifizierung* mit einer Person — volles Sichselbsteinsetzen für sie und in sie nennen: Einsetzung der Personsubstanz hat Einsdenkung, Einswollung, Einsföhlung dann allererst im Gefolge — und damit Um- und Einbildung des eigenen Selbst im Wesen und Gestalt des Meisters; eine dauernde dynamische Kette von immer neuen Gestaltreproduktionen der geistigen Gestalt des Meisters im Material der eigenen psychischen Gegebenheiten — vergleichbar der transversalen Wellenbewegung, bei der die Wellenlänge *stalt* auf immer neue Wasserteilchen übertragen wird» (Seite 101-102).

[16]

«Daß solcher 'Glaube an' als Geschenk, als Gnade, als Verliehen — nicht als spontane Leistung der Person — erlebt werden muß, ist — wenn man sein Wesen einmal verstanden hat — ein geradezu analytischer Satz. Das Ergriffenwerden, Gepakt-, überwältigtwerden durch die Wesensgestalt des Meisters ist hier so mächtig, daß der Akt der Zustimmung, der freilich ontisch in jedem 'Glauben an' liegt, in keiner Weise zu reflexivem Bewußtsein kommt. Gnadenwahl ist dann

nur eine fragwürdige theologisch-metaphysische Rationalisierung dieses Grunderlebnisses des lebendigen Glaubensursprungs» (Seite 102).

[17]

«Viel Gutes darüber bei D.v.Hildebrand in: 'Der Geist des hl. Franziskus und der dritte Orden', München 1921. Ferner neuerdings L.Ziegler: 'Gestaltwandel der Götter', I. Bd.; das Kapitel über den 'Weg der Nachfolge'; die Charakteristik des Franz v. Assisi ist besonders gut geraten» (Seite 103).

[18]

«2. Joh. Jörgensen: 'Der heilige Franz von Assisi'» (Seite 105).

[19]

«Gutes Material zu einer Geschichtsphilosophie dieser abendländischen Gemütsgestalten enthalten die Werke 'Drei Stufen der Erotik' von E.Lucka und neuerdings das fleißige, ausgezeichnet gearbeitete, dankenswerte Werk von Paul Kluckhohn: 'Das Problem der Liebe im 18. Jahrhundert und in der deutschen Romantik.' Halle 1922» (Seite 110).

[20]

«In dem Gesagten liegt erstens, daß Liebe und Haß nicht etwa relativ sind auf die Beziehungspunkte 'Ich' und der 'Andere'; d.h. Liebe und Haß sind keine wesentlich sozialen Verhaltensweisen<sup>1</sup>, wie z.B. die Funktionen des Mit-fühlens sind. Man kann z.B. 'sich selbst lieben oder hassen'; nicht aber kann man mit sich mit-fühlen. Denn wenn man sagt, ein 'Mensch bemitleide sich selber', oder er habe z.B. 'Freude daran, daß er sich heute so freuen kann' (Aussagen, in denen man zweifellos sehr bestimmte Phänomene im Auge hat), so zeigt eine genauere Analyse doch immer, daß hier ein Phantasieinhalt vorliegt, in dem der betreffende Mensch 'als sei er ein Andere' sich selbst gleichsam zuschaut und 'als dieser (fiktive) Andere' seine eigenen Gefühle mitfühlt. So kann ich mich phantasiemäßig in die Lage versetzen, als ginge ich selber in meinem eigenen Leichenzug usw. Phänomenologisch bleibt aber auch dann das Mitgefühl ein sozialer Akt. Diese Art

---

<sup>1</sup> Andere wesentlich soziale Akte sind z.B. Versprechen, Gehorchen, Befehlen, Verpflichten usw. Vgl. die eingehende Analyse der 'soziopsychischen' Akte bei H. L. Stollenberg: 'Soziopsychologie', Berlin 1914.

der Illusion ist bei der Selbstliebe und dem Selbsthass nicht notwendig. Für das Stattfinden von Liebe und Haß ist also die Richtung des Aktes auf einen 'Anderen', sowie irgendeine bewußte Verknüpftheit der Menschen durchaus nicht notwendige Voraussetzung. Nennen wir Akte, die auf Andere als Andere gerichtet sind, 'altruistische Akte', so sind Liebe und Haß durchaus nicht wesentlich altruistische Akte. Denn Liebe ist primär auf Werte und auf Gegenstände (durch die Werte, die sie tragen, transparent hindurch) orientiert, wobei es prinzipiell gleichgültig ist, ob 'ich' oder ein 'Anderer' die betreffende Werte hat. Der Fremdliebe steht also die Selbstliebe, dem Fremdhaß der Selbsthaß gleich ursprünglich gegenüber. Andererseits sind Akte, die auf Andere als Andere gerichtet sind, durchaus nicht notwendig 'Liebe'. Auch Neid, Bosheit, Schadenfreude sind auf Andere als Andere gerichtet. Nennt man 'Altruismus' eine Einstellung eines Menschen auf andere Menschen, eine stärkere Neigung, sich von sich und seinem Erleben abzuwenden, so hat diese 'soziale' Einstellung mit einer 'liebvollen' oder 'gütigen' Einstellung an sich noch gar Nichts zu tun. Ist aber Liebe zu Anderen auf solchem abwendenden Akt fundiert, so ist sie gleichzeitig auf einen ursprünglicheren Haß fundiert, nämlich auf *Selbsthaß* (. Abwendung von sich, nicht bei 'sich' bleiben *können* (ein Typus ist z.B. der 'Vereinsmeier') hat mit Liebe Nichts zu tun» (Seite <173->174).

[21]

«Es gibt also ebenso ursprünglich eine 'Selbstliebe' und einen 'Selbsthaß', wie es eine 'Fremdliebe' und einen 'Fremdhaß' gibt. 'Egoismus' ist nicht 'Selbstliebe'. Denn im 'Egoismus' ist mir nicht mein individuelles Selbst als Gegenstand der Liebe gegeben, herausgelöst aus allen sozialen Beziehungen und nur als Träger jener höchsten Wertarten gefaßt, die z.B. im Begriffe des 'Heiles' ihren Ausdruck finden, sondern ich bin mir im Streben gegeben als nur 'Einer unter Anderen', der dann nur die Werte Anderer einfach 'nicht berücksichtigt'. Gerade der Egoismus bedarf also des *Hinsehens auf den Anderen* und auch in der 'Nichtberücksichtigung' der Forderungen dieser Werte (die bereits ein *positiver Akt* ist und nicht etwa das Fehlen eines solchen). 'Egoismus' ist nicht ein Verhalten 'als wäre man allein auf der Welt'; im Gegenteil, er setzt die Gegebenheit des Einzelnen als Glied der Gesellschaft voraus. Gerade der Egoist ist ganz von seinem 'sozialen Ich' eingenommen, das ihm sein individuelles intimes Selbst verdeckt! Und er hat auch dieses soziale Ich nicht zum

Gegenstand eines Liebesaktes, sondern ist nur 'eingenommen' davon, d.h. *lebt in* ihm. Er ist auch nicht auf seine Werte gerichtet als Werte (sie nur eben an sich zufällig vorfindend); sondern auf *alle* Werte, auch alle Werte der Dinge und alle Werte Anderer nur, *sofern* sie seine sind oder werden und sein *können*, auf ihn Beziehung haben! Das alles ist das genaue Gegenteil der *Selbstliebe*!»] (Seite <175->176).

[22]

«In allem Wesentlichen angeschlossen hat sich den in diesem Kapitel Analysen Karl Jaspers in seiner 'Psychologie der Weltanschauungen' (Berlin 1919) in dem Kapitel 'Die enthusiastische Einstellung ist Liebe', S. 107 bis 119. Zum Problem selbst vgl. auch A. Pfänder: 'über Gesinnungen' (Niemeyer, Halle)»] (Seite 176).

[23]

«Doch warum dies? Aus dem einfachen Grunde, weil das sittliche 'Gutsein' einer Person (in seinem ursprünglichen Sinne) — und für die absolute Sphäre sogar allein — sich nach dem Maße der Liebe bestimmt, die sie hat; auch der sittliche Wert einer 'Gemeinschaft' z.B. nach dem Maße der in ihr überhaupt investierten Liebe. Es darf also gar keine Liebe 'zu' einem 'Guten' geben, das ihr gegenständlich werden könnte — eben da die Liebe — unter den Akten — Träger des Wertes 'sittlich gut' im ausgezeichneten und ursprünglichsten Sinne ist. Wäre so etwas möglich wie eine echte Liebe zum Guten, so könnte ja die Liebe selbst nie Träger des Wertes: sittlich gut im ursprünglichsten Sinne sein; sie ist aber der ursprünglichste Träger (unter den Akten) des 'Guten'. Eben an jener Bewegung vom niedrigen zum höheren Wert kommt der Wert 'gut' zur ursprünglichsten Erscheinung. Es ist daher auch ausgeschlossen, sein eigenes Gutsein zu lieben. Denn man kann nicht das eigene Lieben einer anderen Person lieben»] (Seite 188).

[24]

«Dies gilt auch Gott gegenüber. Die höchste Form der Gottesliebe ist nicht die Liebe 'zu Gott' als dem Allgütigen, d.h. einer Sache, sondern der *Mitvollzug* seiner Liebe zur Welt (*amare mundum in Deo*) und zu Sich selbst (*amare Deum in Deo*), d.h. das, was die Scholastiker, die Mystiker und vorher schon Augustin 'amare in deo' nannten. Wollen wir Gott die höchste sittliche Qualität in unendlicher

Seinsweise zubilligen, so können wir dies nur, indem wir das Lieben (mit Johannes und Augustin) zu seinem innersten Wesen selber machen und sagen: Er sei 'unendliches Lieben'. An diesem *Kern* des göttlichen Aktzentrums haften erst seine 'Allgüte' und seine absolute sittliche Grundverhältnis zwischen 'Guten': die Gefolgschaft durch Nachfolge und durch Mitlieben» (Seite 189).

[25]

«Wie ist uns weiter die Person in der Liebe gegeben? Machen wir uns zunächst das klar: Obgleich als persönlichstes Verhalten dennoch ein durchaus objektives Verhalten ist, insofern und in dem Sinne 'objektiv', als wir in ihr aus aller Befangenheit in unsere eigenen 'Interessen', 'Wünsche', 'Ideen' heraustreten (in übernormaler Weise), so kann uns das, was an einem Menschen Person ist, doch niemals als 'Gegenstand' gegeben sein. Weder in der Liebe noch in anderen echten 'Akten', und seien es auch 'Erkenntnisakte', ist es möglich, Personen zu vergegenständlichen. Person ist die unerkannte und im 'Wissen' nie gebbare individuelle erlebte Einheitssubstanz aller Akte, die ein Wesen vollzieht; also kein 'Gegenstand' geschweige gar ein 'Ding'. Was mir also noch gegenständlich gegeben sein kann, das ist immer nur 1. der fremde Körper, 2. die Leibeinheit, 3. das Ich und die zugehörige (vitale) 'Seele'. Das gilt auch für Jeden sich selbst gegenüber. Die Person kann mir nur gegeben sein, indem ich ihre Akte 'mitvollziehe' — erkenntnismäßig im 'Verstehen' und 'Nacherleben' — sittlich aber in der 'Gefolgschaft'. Der sittliche Kern der Person Jesu z.B. ist nur Einem gegeben: Seinem Jünger. Erst die Jüngerschaft öffnet die Pforte für diese Gegebenheit. Sie kann einem Jünger gegeben sein, der Nichts irgendwie 'Historisches' von ihm weiß, Nichts von seinem äußeren Leben, ja nicht einmal von seiner historischen Existenz; denn schon sich als Jünger wissen — was natürlich das Wissen um historische Existenz des Meisters voraussetzt — ist ein Anderes als Jüngersein. Dagegen kann sie dem Theologen als Theologen, was immer er von seinem Lebensgange wisse (auch seine seelichen Erlebnisse eingeschlossen), nie und nimmer gegeben sein: Sie ist seinen Blicken notwendig 'transzendent'. Das vergißt unser gelehrter theologischer Intellektualismus jeden Tag!» (S. 192-193).

[26]

«Niemand aber können wir so ihren rein sittlichen Wert erfassen, da dieser ja selbst ursprünglich nur getragen ist vom Akte ihrer Liebe:

dieser allerletzte sittliche Personwert ist uns daher nur im Mittvollzug ihres eigenen Liebesaktes gegeben. Wir müssen lieben, was das Vorbild liebt im 'Mitlieben', um diesen sittlichen Wert zur Gegebenheit zu bekommen. Nur eines gibt es noch, wodurch uns — zwar nicht die Person selbst — aber doch ihr Selbst gegenständlich werden kann — und zwar in anderer Weise als dies unmittelbar durch die Ausdruckssphänomene hindurch der Fall sein kann. — überall da, wo die geliebte Person von uns als weit überlegen empfunden wird, da tritt das Phänomen auf, daß wir uns dadurch ihres Personseins bemächtigen, daß wir die Akte ihrer eigenen Selbstliebe 'mitvollziehen' und hinsehen, was uns in diesen mitvollzogenen Akten gegeben wird. Diese liebende Teilnahme z.B. an der Liebe, mit der Gott sich selbst liebt, ist es, die neuerdings Franz Brentano in seinem Aristotelesbuche schon in der Metaphysik des Aristoteles finden will (?) und welche einige Mystiker und Scholastiker das 'Amare Deum in Deo' genannt haben. Der analoge Tatbestand ist uns aber auch zwischen Menschen wohl bekannt. Wir können einen Menschen unter Umständen mehr lieben als er sich selber liebt. Viele z.B., die sich selbst hassen, werden ja geliebt, und jede mitvollziehende Teilnahme an ihren Akten des Selbsthasses wäre ein 'Sie-hassen'. Aber es gibt Fälle, wo der Selbsthaß eines Menschen durch die Rede eines ihn Liebenden und von ihm in Gegenliebe zugleich Geliebten zerschmilzt: 'Er dürfe den nicht so hassen, den dieser — der Liebende — so sehr liebe.' Wo immer ein Mensch sich nicht selbst haßt, sondern sich selbst liebt, da ist seine Selbstliebe 'mitzuvollziehen' wohl eine der Formen, welche die Fremdliebe annehmen kann» (S. 193-194).

[27]

«Und noch Eins: Da die Liebe zur Menschheit als Individuum Liebe zu einem Gegenstand ist, der Gott und nur Gott — allein — in seiner Werttotalität gegeben ist, so gibt es nur eine Liebesintention zur Menschheit als Individuum; das ist jene, die durch Gott hindurch führt, die Gottes auf die Menschheit gehenden Liebesakt 'mit'vollzieht, ohne daß dem Träger dieses mitvollziehenden Aktes je auch gegeben wäre, was Gott in seiner Liebe und nur Ihm gegeben ist; d.h. die wahre Liebe zur Menschheit ist fundiert im 'amare in Deo'» (S. 220).

[28]

«Und was nun so im kleinen gilt, gilt noch im großen. Auch die Familie ist geliebt auf irgendeinem immer mitintendierten Werthinter-



grund der Gens und des Stammes, der Stamm des Volkes, des Volkes der Nation, der Nation der Menschheit. Nie hat es ein Volk gegeben, das sich 'ganz allein' auf der Erde selbst erlebt hätte — ganz allein in Zeit und Raum und vor den Sternen; auch wenn es kein anderes Volk *empirisch* kannte, wenn es sich nie die Frage vorgelegt hätte, ob es allein sei — es hätte aber ein Mitglied ihm gesagt: 'Wir sind ganz allein in dieser Welt', so wäre jeder *erschauert*. Und eben in diesem 'Erschauern' wäre hervorgetreten, daß der ursprüngliche intendierte Gegenstand der Liebe größer und weiter war als dies Volk. Aber auch die *Menschheit* war nie und nirgends für den Menschen als isolierter Wertgegenstand seiner Liebe gegeben. Auch für sie bestand immer der 'Werthintergrund' irgendeiner Form des 'Göttlichen'. Diese Richtung seiner Liebe auf die Wertqualität des Göttlichen ist von den positiven Vorstellungen über die 'Götter' ganz unabhängig und geht der Bildung dieser Ideen voran. (Vgl. mein Buch: Vom Ewigen im Menschen, Bd. I)» (S. 224).

[29]

«Die Grenze aller vergegenständlichenden Psychologie überhaupt (und der Experimentalspsychologie im besonderen) kann ja erst deutlich und falsche Ansprüche dieser Wissenschaften können erst sinnvoll abgewehrt werden, wenn Natur und Schichtung seelisch-geistigen Seins genau festgestellt ist, bis zu der 'Beobachtung' überhaupt, ferner die Grenze bis zu der das pure Reaktionsexperiment (bei dem 'Beobachter' der Versuchs *leiter* ist) und das durch 'systematische Selbstbeobachtung' unterstützte Experiment (bei dem Beobachter die Versuchsperson ist) schließlich aber das nur der Veranschaulichung eines 'Gemeinten' dienende (nichtinduktive) phänomenologische Experiment vorzudringen vermögen» (S. 245-246).

[30]

«1. Welches Wesensverhältnis besteht zwischen Ich und Gemeinschaft überhaupt — sowohl im ontischen Sinne als im Sinne des Wesenswissens? Oder besser: Besteht hier ein Wesensverhältnis evidenter Zusammengehörigkeit (mit strenger Absehung vom Dasein irgendeines *bestimmten* zufälligen Ichs und einer zufälligen Gemeinschaft)? Oder besteht überall nur faktische Verbindung? Bestehen ferner *verschiedenartige* echte Wesensverknüpfungen zwischen den Vitalwesen 'Menschen' und den Geistoder Ver-

nunftwesen 'Menschen' oder ist eine dieser zwei Relationen nur eine 'zufällige' usw.?)» (S. 248).

[31]

«3. Das Problem des *Ursprungs* von Gemeinschafts- und Fremdbewußtsein überhaupt, d. i. das transzendentalpsychologische Problem des Wissens von fremden Ich, das mit der Rechtsfrage der Urteilssetzung so wenig zu tun hat wie mit dem Problem der empirischen sog. Entstehung und Entwicklung des Fremdbewußtseins im Ablauf eines Lebens vom Kind zum Erwachsenen. Hier handelt es sich vielmehr — wie bei allen echten 'Ursprungs'-fragen — um die Frage, an welcher Stelle in der Ordnung der 'Fundierung' der Wissensintentionen (resp. der ihnen zuzuordnenden realgeistigen Akte der Person) das Bewußtsein von Gemeinschaft und anderen Ich *einsetzt*, resp. welche Wissensakte je schon vollzogen sein müssen, wenn Fremdwissen einsetzt: Also z. B. darum, ob Fremdwissen am eigenen Ich gewonnenes Ichbewußtsein überhaupt voraussetzt (wir werden Ja! zu antworten haben); ob es auch Selbstbewußtsein im Ursprung voraussetze (wir werden Nein! zu antworten haben); ob es ferner Gottesbewußtsein (im formalsten Sinne) entweder voraussetze, gleich ursprünglich mit ihm sei oder ihm in der Ordnung des Ursprungs folge (wir glauben, zeigen zu können — im Gegensatz zu Descartes —, daß es dem Gottesbewußtsein folge), ob Fremdwissen (im Sinne fremdgeistigen Ich) ein Wissen um die Sphäre von Natura und ob ein Wissen um 'Realitas' in dieser 'Sphäre' (also 'reale Außenwelt') schon voraussetze, gleichursprünglich mit diesem Wissen sei oder dieses Wissen dem Fremdwissen folge (wir glauben uns für 'geistiges Ich', für das dritte Glied der Disjunktion entscheiden zu müssen). Nur das, was wir Bestand von 'idealem Zeichensinn' → überhaupt → nennen → können, → werden → wir → als Voraussetzungsgegebenheit für die Aktualisierung des Aktes von Fremdwissen geistiger Subjekte zulassen. Dagegen wird es anders stehen mit der Frage nach dem Ursprung des Wissens um fremde vitalpsychische menschliche (resp. untermenschliche) Subjekte. Auch hier ist zu fragen: Ist dieses Wissen vorhergehend, gleichursprünglich oder folgend dem Wissen um Natur (der Sphäre und der Realität nach)? Wir werden zu antworten haben, daß unser erstes Wissen um Natur selbst Wissen um *Ausdruck* von Lebewesen ist, also seelische Erscheinungen (die immer nur in Strukturzusammenhängen überhaupt gegeben sind) primär stets in Ausdruckseinheiten gegeben sind. Ist es ferner vorhergehend, gleichur-

sprünglich oder folgend dem Wissen von (toter) Körperwelt? Wir werden 'vorhergehend' zu antworten haben. So ist dem Primitiven ähnlich wie dem Kinde das Phänomen des 'Toten' überhaupt noch nicht gegeben; alles Gegebene ist ihm ein großes Ausdrucksfeld, auf dessen Hintergrund sich je gesonderte Ausdruckseinheiten abheben. Ist es ferner vorhergehend, gleichursprünglich oder folgend dem Wissen um organische Form (beim Menschen 'Leib') und allem, was mit ihr wesensmäßig mitgegeben ist (Umwelt, spontane Bewegung usw.)? Wir werden antworten: gleichursprünglich. Erst von der Ganzheit des 'beseelten Leibes' geht die Differenzierung des Wissens in einer Richtung zum Leib-körper — in der andern zu einer 'Innenwelt' des Mitmenschen.

Es wird damit klar sein, was wir mit 'Ursprungsfrage' meinen. Alle so wichtigen Ursprungsfragen in der Erkenntnistheorie (im Unterschied von Erkenntniskritik, die es mit Rechtsund Kriteriumsfragen zu tun hat) haben das eigene, daß sie zu stellen sind ganz unabhängig von bestimmten zufälligen Gegenständen des Wissens und nicht minder unabhängig von jeder bestimmten Phase der empirischen Entwicklung eines bestimmten konkreten Menschen in seinem Wissen um *diese* zufälligen realen Gegenstände (etwa der Genesis und Entwicklung des Wissens eines bestimmten Kindes um seiner Mutter seelischen Existenz und ihr psychisches Leben dem Gehalt nach)» (S. 249-251).

### [32]

«Auch die *Tiefenunterschiede* des seelisch-geistigen fremden Subjekts, in die unser Wissen vom anderen einzudringen vermag, sind hier zu bestimmen. Sie enden im schlechthin inintelligiblen Sein der fremden Person; z. B. den nicht mehr 'gegenstandsfähigen' Akten der Person (die im höchsten Falle nur mitresp. nachzuvollziehen sind), ferner an der absolut intimen Inhaltssphäre fremdgeistigen Seins, die selbst der freie Akt freier Mitteilung des anderen Subjekts nicht mehr zu 'geben' vermag. Auch die diesen absoluten Grenzen voranliegenden Tiefenunterschiede der Verstehbarkeit sind streng gebunden an die Formen der Gruppen (etwa Freundschaft, Kameradschaft, Bekanntschaft, dem Du-, Sie-, Ihr-, Er-verhältnis schon der Anrede; ferner je an Ehe, Familie, Heimat, Gens, Stamm, Volk, Nation, religiöse Gemeinschaft, Kulturkreis usw.)» (Seite 252).

«Diese treffende Unterscheidung hat H. L. Stoltenberg s. 'Soziopsychologie', I. Teil. Berlin, Curtius 1914» (Seite 252).

«Nichts ist doch — so scheint mir — gewisser als der Satz, daß es eine Wissenschaft von nichtidentifizierbaren Gegenständen überhaupt nicht geben kann. Die von manchen versuchte Definition des Psychischen, es sei das, was je 'nur einem' gegeben sei, schlosse daher — wäre sie richtig — j e d e empirische Psychologie aus. Denn nicht nur in mehreren Akten des Einzelwesens muß das diesem Einzelwesen gegebene Psychische identifizierbar sein, sondern auch von einer Mehrheit von Personen. Nur eine *realistische* Psychologie, in der der Gehalt der inneren Wahrnehmung genau unterschieden wird vom Wahrgenommenen, d. i. dem real psychischen Bestande, führt hinaus über die unmittelbare Bewußtseinsgegenwart. Man verkenne doch nicht, daß Bewußtsein als solches, d. h. *wesensgesetzlich* nur Bewußtseinsgegenwart ist (auch wenn Gegenwarts-, Vergangenheits-, Zukunftsbewußtsein wieder als Teilinhalte in es eingeschlossen sind). Bemerken, Beachtung, Beobachtung, die — in dieser Ordnung sich voraussetzend — in der Ursprungsordnung der Wissensakte von Psychischem niemals das innerlich Wahrgenommene selbst, sondern nur das in Retention noch Gegebene betreffen können, können wiederum in Wesen und Leistungsgrenzen nicht von der empirischen Psychologie selber untersucht werden — die sich ja ihrer als Erkenntnismittel bereits bedient —; diese Fragen gehören der Erkenntnistheorie der Psychologie als Problem an. Ist die Selbstbeobachtung als Aktart an *Ursprung* früher, gleichursprünglich oder später als die Fremdbeobachtung (so wie etwa die innere Selbstwahrnehmung sicher 'früher' ist als die innere Fremdwahrnehmung)? Oder ist sie nur ein analogisches Verhalten zu sich selbst, 'gleich als ob man ein anderer wäre', wie schon Th. Hobbes — wie uns scheint — mit Recht gesagt hat. Und nicht minder ist die Erkenntnistheorie des Verstehens wieder Voraussetzung, nicht Klärungsobjekt der empirischen Psychologie. 'Aussagen' der Versuchsperson über das, was sie etwa in experimentell unterstützter Selbstbeobachtung gefunden hat, müssen doch wohl vom Versuchsleiter zuerst 'verstanden', ja mit-gedacht, nach-gedacht werden, bevor das Ausgesagte den Anspruch hat, die Feststellung einer 'wissenschaftlichen Tatsache' zu sein. Nicht die empirische Psychologie kann dieses Ver-

stehen, dieses Mitund Nachdenken klären: es ist eine sozialerkenntnistheoretische *Voraussetzung* ihres Verfahrens.

Nur darum haben wir gegenwärtig keinerlei klare und sichere Vorstellungen über die Wesensgrenzen der Erkenntnis empirischer Psychologie, weil wir nur erste schwache Anfänge einer ontischen Eidologie der psychischen Realität und einer Erkenntnistheorie der Psychologie und der experimentellen Psychologie im besonderen besitzen. Die Frage z. B. der *Wiederholbarkeit* der psychischen Vorgänge in einer Mehrheit von Subjekten und die Frage, welche Grundarten von 'Vorgängen' also überhaupt 'wiederholbar' und experimentell wiederherstellbar sind und welche nicht, ferner in welchen Entwicklungsphasen des Einzelnen und der Gruppen noch Wiederholbarkeit möglich ist und in welcher Annäherung', muß doch wohl zuerst geklärt sein, wenn man die dauernden Erkenntnisgrenzen des induktiven Experiments einigermaßen übersehen will. Daß jeder Akt möglicher Beobachtung die Erschaffung des Wesens der zu beobachtenden Tatsache voraussetzt, ist gegenwärtig noch entfernt nicht genügend anerkannt. Vor allem vermissen wir jede klare Einsicht über die ontischen Wesensgrenzen des *gegenstandsfähigen Psychischen* überhaupt. Das Ganze des noetisch-psychischen Seins ist ja nur zu einem *Teile* 'gegenstandsfähig', und der gegenstandsfähige Teil des ganzen noetisch Psychischen ist selbst wieder nur zu einem sehr *kleinen* Teile (ohne wesensgesetzliche Veränderung seines Soseins) beobachtbar und wiederholbar; und wieder nur zu einem Teile ist das beobachtbare Psychische experimentell zielmäßig unter Leitung einer vorangegangenen Wesensanalyse seiner variierbaren Komponenten auch zu beeinflussen. Wir hören heute so häufig seitens derjenigen Experimentalpsychologen, die sich die experimentelle Erforschung der 'höheren' Funktionen (des Denkens, Wollens, der religiösen Akte usw.) zum Gegenstande machen, es müsse 'alles' geistig seelische Sein experimentell erforscht werden. Dem gegenüber ist festzustellen, daß der *gesamte* Inbegriff der noetischen Akte nicht etwa vermöge prinzipiell verschiebbarer Wissens- und Methodengrenzen, sondern seinem *ontischen Wesen* gemäß weder innerlich 'wahrnehmbar', noch bemerkbar, beachtbar und beobachtbar — noch geschweige gar experimentell beeinflussbar ist und je sein *kann*: daß es also geradezu das der menschlichen Natur Wesentliche (im Unterschied vom Tier), nämlich die 'Vernunft' selbst ontisch verleugnen heißt, wenn man sagt: Mir soll nur daseiend gelten, was experimentell zu erforschen ist. Alles, was experimentell zugänglich sein kann, liegt ausschließlich in den Grenzen des *vitallypsychischen*, zielmäßig automatischen Seins und Gesche-

hens, d.h. *unterhalb* des Reiches der 'freien' geistigen Personakte. Nur deren Wirkungen auf das vitalpsychische Sein und Geschehen einerseits, die Auslösebedingungen des Stattfindens geistig-personaler Akte bestimmten Wesens andererseits liegen noch innerhalb des objizierbaren Seins, mit dem es experimentelle empirische Psychologie allein zu tun hat. Gewiß war es ein erheblicher Fortschritt, daß die neueste Psychologie angefangen hat, die Grenze des assoziativ mechanischen Schemas (und auf objektiver Seite des Benehmens und Leistungsprinzips) zu erkennen, auf das sie noch H. Münsterberg festlegen wollte; daß sie in der 'puren' Empfindung einen nur durch Absehen von den Aufmerksamkeitsdifferenzen und Wertvorgegebenheiten, sowie durch Absehen von den je verschiedenen Gestaltintentionen langsam eruierbaren hypothetischen Grenzgegenstand erkannte, der niemals 'Faktum' ist; in der Assoziation nach Berührung und der durch Assoziationsdispositionen ermöglichten mechanischen Reproduktion aber nur eine wechselnd große Hemmungskomponente für den nach 'Aufgaben', 'Zielen' und Triebimpulsen oder Willensakten geleiteten automatischen Gang des Lebens der Seele erkannte. Aber sie gäbe sich meines Erachtens einer ganz groben Täuschung hin, wenn sie damit vermeinte, über das vital gebundene Seelenleben als mögliches Korrelat des 'inneren Sinnes' hinausgekommen zu sein und bei der Erforschung des geistig-noetischen Seins angelangt zu sein. Hier liegt ein ganzes Seinsgebiet, das vielmehr überhaupt empirischer Psychologie (sei sie experimentell oder nicht) transintelligibel ist; und dies auf Grund seines *ontischen* Wesens; es ist nicht so, als ob in Noetik und Psychologie nur ein Unterschied der Methode oder des 'Gesichtspunktes der Betrachtung' vorliege (wie etwa Windelband, Münsterberg, Natorp u.a. meinten). Entscheidend ist vielmehr hier zweierlei: 1. daß (geistige) Person qua Person überhaupt nicht *objizierbares* Sein ist, sondern genau wie der 'Akt' (und Person ist nur zeitund raumfreie Aufbauordnung von Akten, deren seiende konkrete Ganzheit jeden Einzelakt mitbestimmt, deren Ganzheitsvariation ferner jeden Einzelakt mitvariiert, d.h., wie ich zu sagen pflege, Person ist 'Akt-substanz') dem Dasein nach nur durch Mit-vollzug (Mit-denken, Mit-wollen, Mit-fühlen, Nach-denken, Nach-fühlen usw.) einer Seins-teilnahme fähiges Sein. Diese Seinsteilnahme allein tritt an die Stelle des Wissens um objizierbare wißbare Gegenstände und vermag es, da Wissen selbst nur eine Abart von Seinsteilnahme — nämlich die Seinsteilnahme am gegenstandsfähigen Sein — 'Bewußtsein' im subjektiven Sinne aber wieder nur eine *Art* des 'Wissens' ist, nämlich das Wissen durch Reflexion auf den wissengebenden Aktgehalt. Ihrem Sosein und ihren noetischen Aktkorrelaten

nach aber ist Person und ist ihre Noesis (ist 'Geist') nur verstehbar. 'Verstehen' ist also mindestens eine gleichursprüngliche originäre *Quelle* von Tatsachen und Anschauungsgegebenheiten wie 'Wahrnehmen' (also auch 'innerliches' Wahrnehmen) —, das seinerseits in der Ursprungsordnung der Akte Voraussetzung ist für alle innere und Selbst-Beobachtung. Das Verstehen ist keineswegs nur Fremdverstehen (etwa auf Grund des an mir selbst innerlich Wahrgenommenen). Es ist ebenso ursprünglich Selbst-verstehen. (Fremdverstehen ist nur das Verstehen, das 'Vernehmen' zur Voraussetzung hat, d.h. Empfangen eines frei und spontan Ausgesagten, dessen Haben durch kein nur spontanes Wissen und Erkennen des Vernehmenden ersetzbar ist.) Verstehen ist ebensowohl als Akt-, wie als objektives *Sin*n verstehen die von allem Wahrnehmen verschiedene und keineswegs auf Wahrnehmen fundierte Grundart der Teilnahme eines Seins vom Wesen des Geistes am Sosein eines anderen Geistes — so wie Selbstidentifizierung und Mitvollzug die Grundart der Teilnahme an seinem Dasein ist<sup>2</sup>. Darum ist aber auch verstehende Psychologie als Erkenntnis konkreter Personen und konkreter Sinnzusammenhänge ihrer Noemata nicht etwa bloß *methodisch* verschieden von aller Psychologie *gegenstandsfähigen* psychischen Realseins, sondern *ontisch*; und es ist falsch zu meinen, die experimentelle beobachtende Psychologie könne in irgendeinem Stadium ihrer Entwicklung das leisten, was verstehende Psychologie als Grundlage der Geisteswissenschaften leisten will. Es ist aber nun zweitens entscheidend, daß Person und Geist ein Seiendes darstellen, das seinem Wesen nach allem spontanen Erkennen (im schärfsten Gegensatz zum toten Sein und zu allem 'Vitalen') *transintelligibel* ist, da es ja in ihrem *freien Ermessen* liegt, sich vernehmbar zu machen und sich zu erkennen zu geben — oder nicht. Personen können eben — schweigen und ihre Gedanken verschweigen. Und das ist ein ganz anderes als bloß nichtreden. Es ist ein aktives Verhalten, durch das sie ihr Sosein allem spontanen Erkennen im beliebigen Maße — ohne daß damit ein automatisch sich einstellender Ausdruck und dessen Erscheinen am Leibe notwendig verknüpft zu sein braucht — selbst verbergen können<sup>3</sup>. Die gesamte

<sup>2</sup> «Ist Gott als Person gedacht, so ist Wissen um diese Person ebensowenig als gegenständliches denkbar, sondern nur als cogitare, velle, amare 'in Deo', d.h. als Mitvollzug des göttlichen Lebens und 'Vernehmen' seines Wortes, durch das er sein Dasein als Person allererst selbst bezeugt. (Vgl. 'Das Ewige im Menschen' I)».

<sup>3</sup> «Selbstverstehen — im Ursprung die Voraussetzung dafür, daß eine Person einer andern zu verstehen geben kann (durch Sichwahrnehmbarmachen und Sichvernehmenlassen), was sie ist, denkt, will, liebt usw. — ist sogar in hohem Maße

Natur kann nicht 'schweigen'. Natur ist darum mit Einschluß des Seelisch-Vitalen, das ja stets ein streng eindeutiges Parallelglied in den leiblich physiologischen Vorgängen hat, wenigstens prinzipiell spontan erkennbar» (S. 254, 255, 256, 257, 258, 259).

[35]

«Diese Ordnung aber ist (wie unseres Erachtens bei aller Metaphysik — oder besser bei allen Metascienzen) die folgende: Gemeinsame Grundlage sowohl der erkenntnistheoretischen als der metaphysischen Untersuchung muß sein erstens die eidologische daseinsfreie Erkenntnis des Wesensverhältnisses von Ich und Gemeinschaft überhaupt; zweitens die genaue Eruierung des Tatbestandes in der natürlichen Weltanschauung. Auf sie folgt unmittelbar die erkenntnistheoretische *Ursprung*sfrage des Wissens ums fremde Ich, und auf diese Frage folgt die erkenntniskritische Rechtfertigung dieses Wissens im Falle empirischer Erkenntnis. Erst wenn Beides erledigt ist, kann und soll die verstehende und beobachtende Psychologie gehört werden» (Seite 261-262).

[36]

«Ich sehe ihn darin, daß, obzwar das Dasein der Person in der ontischen Ordnung notwendig ihrem Wert vorhergeht, mit ihrem So-sein (als Individuum) in dieser Ordnung aber gleichursprünglich ist, in der Ordnung für uns (*πρὸς ἡμᾶς*) es in der Tat die Wertgegebenheit der Person ist, die zwar nicht ihrer Daseinsgegebenheit — wie unsere ethische Lehre will —, wohl aber ihrer So-seinsgegebenheit in der Ordnung vorhergeht. Daß die Wertgegebenheit der Person der Daseinsgegebenheit überhaupt vorhergehe (nicht nur ihrer So-seinsgegebenheit), ist wesensgesetzlich unmöglich, da es daseinsfreies Wertsein nicht geben kann — weder in der Sphäre der Gegebenheit, noch in der Sphäre des Seins. Und dies gilt um so mehr, wenn der weitere Irrtum noch hinzukommt, die Wertgegebenheit, die alles ideale Sollen und erst recht alle 'Anerkennung' idealen Sollens schon fundiert, erst auf die Akte der Anerkennung und Würdigung gründen zu wollen. Dieser Akt der 'Annerkennung und Würdigung' träfe doch vollständig ins 'Leere', wenn ihm nicht Persondasein von etwas (X)

---

an die Technik des Schweigens geknüpft. Darum das 'sanctum silentium' in so vielen religiösen und metaphysischen Gemeinschaften (Buddhisten, christlichem Mönchtum, Qußkern usw.). Vgl. hierzu die schöne Studie von Odo Casel. O.S.B. über das 'sanctum silentium' innerhalb der antiken Mysterien (Bonner Dissertation)».



und Wertdasein dieses Daseinenden bereits *vorgegeben* ist» (S. 263-264).

[37]

«Nicht nur dieser oder jener sittliche Akt, sondern alle sittlich relevanten Akte, Erlebnisse und Zustände — soweit in ihnen die Wesensbeziehung auf andere sittliche Personwesen intentional eingeschlossen ist (Schuld, Verdienst, Verantwortung, Pflichtbewußtsein, Liebe, Versprechen, Dank usw.) — weisen in der Tat von sich aus kraft ihrer Aktnatur auf fremde Personwesen hin — ohne daß darum diese fremde Personen schon in der zufälligen Erfahrung müßten vorher gegeben sein; ohne daß man vor allem zur Annahme berechtigt wäre, es seien diese Akte — wir nennen sie wesenssoziale Akte — erst in tatsächlichem Verkehr des Menschen mit dem Menschen entsprungen und entstanden. Gerade diese Akte und Erlebnisse zeigen vielmehr bei genauerer Untersuchung, daß man sie nicht auf eine Zusammensetzung einfacherer *vorsozialer* Akte und Erlebnisse plus zufälliger Erfahrung anderer Menschen zurückführen kann. Sie zeigen, daß schon dem essentiellen Bestand des menschlichen Bewußtseins nach jedem Individuum die Gesellschaft auch irgendwie innerlich gegenwärtig ist und daß der Mensch nicht nur Teil der Gesellschaft ist, sondern auch die Gesellschaft als Beziehungsglied ein wesentlicher Teil von ihm; daß das Ich nicht nur ein 'Glied' des Wir ist, sondern auch das Wir ein notwendiges Glied des Ich. Ja, man wird fragen müssen, ob diese wesensmäßige Hinordnung des individuell-singulären Ich auf mögliche Gemeinschaft nicht auch eine mehrfach qualifizierte sei, so daß vor und unabhängig von aller zufälligen empirischen Kenntnisaufnahme und unabhängig von aller faktischen Wechselwirkung der Menschen untereinander die Hinordnung auch auf eine Mehrheit wesensverschiedener Gruppenarten und gemeinsamer Gruppenwerte durch rein immanente Untersuchung und Erkenntnis des wesenhaften Aktbodyes *jedes* Ich aufgefunden werden könnte. Als ein Spezialfall dieser Gemeinschaften, zugleich aber als grundlegende und oberste Bedingung für die ideale Möglichkeit des Stattfindens aller anderen läßt sich die Gemeinschaft jeder Person mit Gott als Person der Personen herausstellen — gegründet in den religiösen Akten der Gottesliebe, Gottesehrfurcht, Gottesfurcht, Verantwortlichkeit und Mitverantwortlichkeit 'gegenüber' Gott, Schuldbewußtsein, Dankbarkeit usw. angesichts Gottes. Es ist — insbesondere — die ethische Evidenz der objektiven Verbindlichkeit von Akten des Versprechens überhaupt, die ohne Rekurs auf Gott als Gegensubjekt eines, allen

anderen im Ursprung vorhergehenden Personverhältnisses überhaupt nicht verständlich ist» (Seite 264-266).

[38]

«Nach meinem Formalismus hat die Evidenz und die nur der zufälligen, beobachtenden, induktiven 'Erfahrung' gegenüber allerdings auch objektiv und subjektiv *a priori*che Evidenz des Robinson von der Existenz irgendeines 'Du' überhaupt und seiner Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft eben doch eine bestimmte Anschauungslage — nämlich das bestimmte und wohlumgrenzte *Leerbewußtsein* resp. *Nichtdaseinsbewußtsein* (im Sinne zufälligen Daseins eines vorgegebenen echten Wesens) für emotionale Akte, wie sie z. B. die Akte in den 'echten' Arten der Fremdliebe darstellen; für Strebensakte dürfte man auch sagen: das 'Mangelsbewußtsein', das 'Nichterfüllungsbewußtsein', das unser Robinson immer und wesensgesetzlich dann erleben würde, wenn er Geistesund Gemütsakte vollzieht, die nur mit möglichen sozialen Gegenakten *zusammen* eine objektive Sinneinheit bilden können. Aus diesen wesensmäßig bestimmten und unverwechselbaren Leerstellen gleichsam des Auftreffens seiner intentionalen Aktvollzüge würde ihm also nach unserer Meinung die höchst positive Anschauung und Idee von etwas aufgehen, was als Sphäre des Du da ist — und wovon er nur kein Exemplar kennt. Von einer sogenannten 'eingeborenen Idee' (virtuell oder aktuell) war und ist dabei keine Rede und ebensowenig von einer 'intuitiven Gewißheit von etwas Unerfahrbarem', da es ja durchaus bestimmte *Selbsterfahrungen* — allerdings eidologisch geschaut und betrachtet — sind, an denen resp. an deren positiv erlebtem 'Leergang' Robinson sich diese Idee des 'Du', diese Idee der 'Gemeinschaft überhaupt' bildete» (Seite 270-271).

[39]

«Wir sagen (in unserer Terminologie) nichts Anderes, als daß die Duwelt oder die Gemeinschaft genau so eine selbständige Wesenssphäre des Seienden ist, wie die Außenweltsphäre, die Innenweltsphäre, die Leib-Umweltsphäre, die Sphäre des Göttlichen. Für jede echte unreduzible 'Sphäre' des Seienden gilt aber, daß sie als Wesensganzheit der Realsetzung jedes möglichen Gegenstandes in ihr als 'Hintergrund' vorgegeben ist; daß sie also keineswegs nur die Summe aller zufälligen Fakta in ihr bildet. Diese Lehre von der Vorgegebenheit bestimmter Seinssphären, die zu je ganz bestimmten Ak-

tarten in strenger Korrelation stehen, und zwar für jedes mögliche menschliche 'Wissen von Etwas', bildet — wie sich in anderem Zusammenhang genauer zeigen wird — eine allgemeine erkenntnistheoretische Voraussetzung für die hier vertretene Theorie der Erkenntnis überhaupt. Immer und überall muß dieses 'Sphärenproblem' scharf getrennt werden 1. vom Realitätsproblem, z.B. Realität der Außenwelt, Realität des Göttlichen usw.; 2. von der Frage, welche so bestimmten realen Fakta oder Vorkommnisse es in einer dieser vorgegebenen Sphären tatsächlich gibt» (Seite 272).

[40]

«Und doch erklärt Miss Ghinn<sup>4</sup> von ihrer Nichte, daß sie schon um diese Zeit Interesse an menschlichen Gesichtern kundgegeben habe — lange bevor sie auf einfache Farbenreize reagiert. Ähnlich sind die Klangeinheiten der menschlichen Stimme, nicht etwa einfache Schallreize dasjenige, was zuerst Aufmerksamkeit und Interesse erweckt. Nach W. Sterns Untersuchungen zur Psychologie der Kindheit läßt sich schon im zweiten Lebensmonat beobachten, daß das Kind gegen die Stimme und Antlitz der Mutter nicht gleichgültig bleibt, sondern 'zu einem leisen Lächeln' veranlaßt wird. In der Mitte des 1. Lebensjahres läßt sich ein differentes Verhalten auf differente Ausdruckseinheiten der Elterngesichter feststellen. Ganz richtig bemerkt Koffka hierzu: 'Dann bliebe die Ansicht, Phänomene wie 'Freundlichkeit' und 'Unfreundlichkeit' seien ganz primitiv, primitiver als etwa die eines blauen Flecks.' (S. 96 a.a. O.). Aus diesen und ähnlichen Tatsachen folgern wir, daß 'Ausdruck' sogar das *Al-lererste* ist, was der Mensch an außer ihm befindlichen Dasein erfaßt; und daß er irgendwelche sinnliche Erscheinungen zunächst nur soweit und insofern erfaßt, als sich seelische Ausdruckseinheiten in ihnen 'darzustellen' vermögen. Nicht nur vom 'Analogieschluß' ist hier keine Rede; es kann ebensowenig die Rede sein von den komplizierten 'Assimilationsprozessen', die B. Erdmann in seinen Arbeiten annimmt, um das erste 'Verstehen' zu erklären<sup>5</sup>» (S. 275).

[41]

«Wir haben ferner zwar ein Bewußtsein von unseren Ausdrucksbewegungen — aber soweit wir nicht an Spiegel denken und ähnliches — doch nur in der Form von *Bewegung* intentionen und Folgen

---

<sup>4</sup> Ghinn M.W. *The Mental Development of a Child*, Univ. of Calif. Stud. Vol. 1-4.

<sup>5</sup> B. Erdmann: 'Reproduktionspsychologie'.

von Bewegungs- und Lageempfindungen, während uns von anderen Wesen doch an erster Stelle nur die optischen Bilder dieser Bewegungen gegeben sind, die jenen uns gegebenen Daten zunächst in *Nichts* gleichen oder ähnlich sind» (Seite 276).

[42]

«Denn logisch richtig (und keine *quaternio terminorum*) wäre ja der Analogieschluß nur dann, wenn er dahin lautete, daß wenn gleiche Ausdrucksbewegungen da sind, wie ich sie vollziehe, auch *mein Ich* hier noch einmal vorhanden sei — nicht aber ein *fremdes und anderes ich*. Soll der Schluß ein fremdes, von meinem Ich verschiedenes Ich setzen, so ist er ein falscher Schluß, eine *quaternio terminorum*<sup>6</sup>. Endlich beachte man den Inhalt dieser Annahme! Dieser enthält, daß es andere seelische Individuen gibt, die als solche von meinem Ich verschieden sind. Der Analogieschluß könnte aber auf alle Fälle nur soweit zur Annahme fremder Iche führen, als diese meinem Ich gleich sind; niemals also zum Bestande fremder seelischer Individuen» (S. 277).

[43]

«Um von der Existenz eines individuellen Ich zu wissen, bedarf es durchaus nicht des Wissens um seinen Körper. Auch wo uns irgendwelche Zeichen und *Spuren* seiner geistigen Tätigkeit gegeben sind, wie z.B. ein Kunstwerk oder die fühlbare Einheit eines willentlichen Wirkens, erfassen wir hierin ohne weiteres ein tätiges individuelles Ich» (S. 279).

[44]

«Doch fragen wir nun, ob der zweifache Ausgangspunkt beider Theorien denn phänomenologisch richtig ist: 1. Es sei uns *‘zunächst’ immer nur das eigene Ich ‘gegeben’*. 2. Was uns von einem anderen Menschen *‘zunächst’* gegeben sei, das sei allein die *Erscheinung seines Körpers*, dessen Veränderungen, Bewegungen usw., und erst fundiert auf diese Gegebenheit komme es — irgendwie — zur An-

---

<sup>6</sup> «Der Schritt vom eigenen zum fremden Ich ist ein ganz anderer Schritt, als etwa der Schritt von einem gegebenen fremden Ich zu einem zweiten, dritten usw.» (277).

nahme seiner Beseeltheit, zur Annahme der Existenz des fremden Ich» (Seite 281).

[45]

«'Innere Wahrnehmung' ist als Aktrichtung verschieden von 'äußerer Wahrnehmung' (in deren Wesen es noch nicht liegt, daß sie durch Sinnesfunktionen, geschweige durch Sinnesorgane erfolge). Dieser Unterschied hat selbstverständlich gar nichts zu tun mit dem, was für ein gesetztes Individuum 'außerhalb' und 'innerhalb' ist. Zur Erfassung vom Psychischen 'gehört' wesentlich 'innere Wahrnehmung', wobei es ganz gleichgültig ist, ob der Wahrnehmende 'sich selbst' oder einen Anderen wahrnimmt. Vgl. über diese Begriffe auch den Aufsatz über 'Die Idole der inneren Wahrnehmung' in 'Vom Umsturz der Werte', 2. Auflage» (Seite 282).

## К переводу конспекта книги М. Шелера

Связь между книгой М.М.Б. о Достоевском и бахтинской рецепцией шелеровской мысли в 20-е гг. засвидетельствована в тексте ПТД. Это — короткое, но многозначительное примечание на странице 79, в том месте книги, где границы литературоведческого исследования слегка приоткрываются, обнаруживая и очень бегло поясняя то, что исторически, мировоззренчески и философски стоит за текстом и в тексте Достоевского-художника и Бахтина-мыслителя, — контекст «всей идеологической культуры нового времени»:

«В настоящее время и на почве самого идеализма начинается принципиальная критика монологизма как специфически кантовской формы идеализма. В особенности следует указать на работы Макса Шелера «Das Wesen und Formen der Sympathie» (1926) и «Der Formalismus in der Ethik und materiale Wertethik» (1921)».

Хотя в самом конспекте книги Шелера в АБ библиографические сведения и год издания не указаны, несомненно, выписки делались по 3-му изданию 1926 г., отсылка к которому и дана в ПТД. Об этом говорят и библиографические выписки, непосредственно предшествующие конспекту (см. выше: Описание конспектов...): все они взяты из предисловия Шелера к 3-му изд. книги.

В контексте ПТД достаточно очевидно, что М.М.Б. фиксирует здесь, с одной стороны, некоторое принципиальное, по его мнению, событие в западной (прежде всего немецкой) философии своего времени, с другой стороны — свое особое «участное» место в этом духовно-историческом событии. В определенном отношении, вероятно, в 1929-м г. что-то было даже более очевидным, чем в 1999-м; зато сегодня есть некоторая ретроспектива видения и понимания, включая весь доступный корпус сочине-

ний М.М.Б. То, что имел в виду автор *ПТД*, и вправду было «событием»; именно этим словом младший современник М.М.Б., основоположник современной философской герменевтики Ханс-Георг Гадамер (род. 1900) назовет в своем обращении «К русским читателям» (1991) «решительный поворот», начавшийся в его молодые годы и на его глазах в немецкой философии XX века; с опорой на Э. Гуссерля, Гадамер определяет это событие как «переход от мира науки к миру жизни» в самом научно-философском познании (см.: *Гадамер Г. - Г. Актуальность прекрасного*. М., «Искусство», 1991, с. 7). В переводе на бахтинский язык поворот-переход, о котором говорит немецкий философ (смена парадигмы в гуманитарном познании на исходе Нового времени), читается как радикальное преобразование «рокового теоретизма» (*ФП*, 102), «гносеологизма всей философской культуры XIX и XX веков» (*ЭСТ*, 79), «монологизма в высшем смысле» (*т. 5*, 341), как «амбивалентная» — умерщвляюще-возрождающая — критика метафизики Запада, от платонизма до неокантианства: утопического принципа, заключенного в самом существе познания (философского и научного) и приводящего на почве Нового времени к «крайне резкому ускорению в темпах движения к истине за последних четыре века» (*т. 5*, 136) и т. п. И если Гадамер в процитированном предисловии к изданию своих статей называет главными, руководящими участниками «решительного поворота», повлиявшими на всех, Гуссерля и Хайдеггера, то М.М.Б. в указанном примечании ссылается на Шелера. И это вполне понятно, тем более если вспомнить, что практически одновременно, в 1928-м г., сам М. Хайдеггер писал под впечатлением поразившей тогда многих смерти Шелера: «Макс Шелер был самой крупной философской силой в сегодняшней Германии — нет, в сегодняшней Европе и даже в современной философии вообще» (см.: Heidegger M. Gesamtausgabe, Bd. 26. S. 62).

Примечание в *ПТД* — не единственная ссылка М.М.Б. на Шелера. В книге «Фрейдизм» (1927) о нем говорится как о «самом влиятельном философе наших дней», «главном представителе феноменологического направления» (*Ф*, 21). Здесь же, во «Фрейдизме», дается сжатая, намеренно упрощенная, но в целом совершенно адекватная кругу М.М.Б. и ему самому характеристика Шелера, с ссылкой на две его книги: «Феноменология и теория чувств симпатии» (1913; первое издание конспектируемой М.М.Б. книги) и «О вечном в человеке» (1920); в примечании даже говорится о «подготавливаемой нами к печати книге, “Философская мысль современного Запада”», где Шелеру должна была быть посвящена «особая глава» (*Ф*, 21-22).

Можно пожалеть, что книга «Философская мысль современного Запада» так и не была написана М.М.Б., — а кроме него среди его друзей в Ленинграде в 1924-1928 гг. такую работу делать было просто некому, — но подлинная трудность в реконструировании контекста нижеследующих выписок из Шелера и двух неразвернутых ссылок в *ПТД* и *Ф* заключается, видимо, в другом. Нужно признать, что книга о западной философии,

способная воздать должное тому «событию», которое, несомненно, имеют в виду, каждый по-своему, Бахтин и Гадамер, после 20-х гг. вообще уже не могла быть написана в России (как не может она быть написана еще и сегодня). Как раз поэтому примечание о Шелере в *ПТД*, снятое как бы за ненадобностью в *ППД*, а равно и казавшиеся особенно важными для М.М.Б. публикуемые фрагменты из книги «Сущность и формы симпатии», представляют большой интерес и ценность, и не только для интересующихся наследием М.М.Б. Отметим в этой связи несколько проблемных моментов, почти не касаясь их конкретной взаимосвязи ни в целом бахтинской научно-философской программы, ни в целом того, по-бахтински, «события бытия» между Западом и Россией, в котором М.М.Б. участвовал в качестве русского мыслителя по преимуществу, как единственный в своем роде посредник между немецкой философией и русской мыслью, что особенно ярко проявилось в его книге о Достоевском.

Главный дискуссионный пункт касается отношения М.М.Б. к феноменологии и к М. Шелеру как феноменологу. Ведь исключительно критические намеки М.М.Б. на философское направление «феноменологии» здесь бросаются в глаза; они остались и во 2-м издании книги, даже после того, как остальные следы рецепции феноменологии были стерты; по сравнению с изданием 20-х гг., в издании 60-х гг. были сняты (помимо исчезновения вышеприведенной ссылки на Шелера) слова «интенциональный», «интенциональность». В контексте одновременно и художественных принципов Достоевского, и научно-философской методологии М.М.Б. — «персонализм» Достоевского противостоит философскому идеализму и феноменологии:

«Идей в себе» в платоновском смысле или «идеального бытия» в смысле феноменологов Достоевский не знает, не созерцает, не изображает» (*ППД*, 43).

Было бы совершенно неверно на основании этих слов делать поспешный, недифференцированный вывод об отношении М.М.Б. к феноменологии. Вообще реальная (то есть intersubjektivная) история феноменологии, как «движения», отмечена глубокими внутренними противоречиями; развитие и распространение феноменологического направления не всегда легко отделить от критики и дистанцирования внутри самой феноменологии. Последнее утверждение относится не только к такому самостоятельному и оригинальному мыслителю, как М. Шелер; едва ли не все большие философы, которые «вышли» из феноменологии Эдмунда Гуссерля (1859-1938), от Гуссерля «ушли», каждый по-своему; в отношении М.М.Б. это не менее, если не более, верно, чем в отношении М. Хайдеггера; и то же самое, по-видимому, нужно сказать — при всех индивидуальных различиях — о рецепции феноменологии в России (см.: Alexander Haardt, *Husserl in Rußland: Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev*. München 1992). Мало того: от Гуссерля, в известном смысле, «уходил» сам Гуссерль, причем — подобно

другим феноменологам, уходившим от него и друг от друга, — глава феноменологии, со своей стороны, все более отчетливо преодолевал некоторые изначальные ограничительные предпосылки феноменологии, которые не без основания связывали и связывают с ее основоположником. Г.-Г. Гадамер, говоря в своей главной книге о «преодолении феноменологией теоретико-познавательной постановки вопроса», цитирует знаменательное место из письма Гуссерля к Паулю Наторпу от 26.6.1918 г.: «При этом я хотел бы еще заметить, что уже более чем десятилетие минуло с той поры, как я преодолел *ступень статического платонизма* и выдвинул в качестве главной темы феноменологии идею трансцендентального генезиса» (цит. по: Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., «Прогресс», 1988, с. 671. Курсив наш.) «Степень статического платонизма» — вот, очевидно, тот пункт, который давал М.М.Б. основание одновременно видеть в феноменологии «почву идеализма» и преодоление этой почвы. Ведь в феноменологическом лозунге «zu den Sachen selbst» («к самим вещам») заключалась основная методологическая новация преодоления «теоретизма» в философском мышлении. «Феноменологическое описание» (ЭСТ, 163; ФП, 105) стремится видеть существенную (идеально-смысловую) сторону вещей не «за» ними и не с помощью особого рода мыслительных спекуляций и конструкций, создающих искусственное — сиречь «теоретическое» — пространство, «модель», «идеализированный предмет» и т. п. «Переход от мира науки к миру жизни», о котором, как мы помним, писал Г.-Г. Гадамер, относится к самому Гуссерлю, который как раз в те годы, когда М.М.Б. критически дистанцируется и от «кантианства», и от «феноменологии», совершает — в конце 20-х и в 30-е гг. — общий для трансцендентализма, западного и русского диалогизма, а также для идущей от Дильтея философии жизни, «описательной психологии» и герменевтики поворот к «социальной онтологии» как «первой философии» нового типа (см.: Michael Theunissen, Der Andere: Studien zur Sozialontologie der Gegenwart. Berlin, 1965; см. также: Bernard Waldenfels. Das Zwischenreich des Dialogs: Sozialphilosophische Untersuchungen in Anschluß an Edmund Husserl. Den Haag, 1971.) и к понятию «жизненного мира» (Lebenswelt). В этом смысле «первая философия, пытающаяся вскрыть бытие-событие, как его знает ответственный поступок, *не мир, создаваемый поступком, а тот, в котором он ответственно себя осознает и свершается*, не может строить общих понятий, положений и законов об этом мире (теоретически-абстрактная чистота поступка), но может быть только описанием, феноменологией этого мира поступка. Событие может быть только участно описано» (ФП, 105. Курсив наш — Б.П. и В.М.). В этом утверждении — как и в общем замысле преобразования западной метафизики в «К философии поступка» — обозначен переход к «социальной онтологии», «Ontologie des Zwischen» (см. Theunissen M. Op. cit. S. 9), характерный для «решающего поворота» 20-х гг. и позднее; в тексте книги о Достоев-



ском это событие за текстом наиболее отчетливое выражение нашло в полемике М.М.Б. с его добрым знакомым Б. М. Энгельгардтом, который пытался *новое* видение мира со множеством объективных сознаний-голосов подчинить *старому* (романтически-гегельянскому) представлению об индивидуально понятом «духе»: «Но на самом деле многопланность и противоречивость Достоевский находил и умел воспринять не в духе, а в объективном социальном мире» (ППД, 37). Но этот социально-онтологический поворот, осуществленный М.М.Б. по отношению к «художественному видению», «поэтике» Достоевского, уже содержится — в онтологически-событийном плане — в вышеприведенной мысли о том, что первая философия (замысленная М.М.Б., в отличие от сходных западных программ, как «нравственная философия») имеет своим предметом «не мир, создаваемый поступком, а тот, в котором он ответственно себя осознает и свершается», — дьявольская разница, обусловившая, среди прочего, все неудачи продуктивного или хотя бы адекватного прочтения бахтинской концепции «полифонии» Достоевского уже в наше время (начиная с 60-х гг.), в России и на Западе. В этом отношении социально-онтологически-герменевтическая феноменология жизненного мира, которую находим в бахтинских выписках из книги Шелера «Сущность и формы симпатии», — в самой книге этому соответствует полемически противопоставленный марксистскому социологизму термин «Metasozilogie» (метасоциология) (см. контекстуальную преамбулу к выписке 30), — достаточно резко противостоит, как и бахтинский «диалогизм», внеисторическому и «платоническому» уклону в ранней феноменологии, от которого дистанцировались, каждый по-своему, и М.М.Б., и М. Шелер, и сам Э. Гуссерль. Но это не мешало первым двум считать себя учениками третьего, что верно и в отношении других философов «решительного поворота» от спекулятивно-идеалистического и математизирующего «теоретизма» к социально-онтологически и герменевтически понятой идее «трансцендентального генезиса» в истории жизненного мира.

Как философское направление, феноменология развивалась в эпоху, когда идеализм, обоснованный на обновленной философии Канта («неокантианстве»), и философские течения, стремившиеся к сближению с идеалом естественных наук, имели преобладающее влияние в немецких университетах. В области исторических исследований этот период был особенно продуктивным; достаточно назвать работы В. Виндельбанда, В. Дильтея, раннего Э. Кассирера, М. Вебера, Э. Трельча. Тем не менее, ориентация на естественнонаучные методы ограничивала поле исследования. В историко-филологических работах все более точное изучение классических и до тех пор неизвестных источников не привело к развитию новых самостоятельных философских дисциплин. Обучение философии во многих университетах превращалось в скучное, архивное

перебирание мертвых категорий. По мере возрастания успехов естественных наук философия все более теряла свое руководящее значение среди других областей знания. Одновременно началось развитие микродисциплин: например, общая «систематическая эстетика» постепенно разделялась на целый ряд специальных областей (литературоведение, лингвистику) и на ряд «наук об искусстве» («Kunstwissenschaften»), изучавших разные виды художественных произведений.

На рубеже XIX-XX вв. только две философские школы упорно продолжали отстаивать руководящую роль философии для всех научных дисциплин: марбургская школа и феноменология, и только один философ, Эдмунд Гуссерль, в качестве главы феноменологического движения еще отстаивал притязание на общезначимый для всех наук и руководящий характер философии как «строгой науки» посредством действительно нового и самостоятельно развивающегося метода. Для обновления и научного обоснования философии, по мнению Гуссерля, требовалось возвращение к первоначальным данным — имманентным сознанию феноменам. При публикации «Логических исследований» Э. Гуссерля (1900-1901) его лозунг «Zurück zu den Sachen» («назад к вещам») получил всеобщее распространение, прежде всего благодаря публикациям его молодых учеников и последователей.

Первое поколение студентов Гуссерля увидело в новом направлении, главным образом, «освобождение от всецело господствовавшего неокантианства» (см.: Jan H. Nota, *Die frühe Phänomenologie Edith Steins*. — In: Waltraud Herbstrith (Hrsg.), *Denken im Dialog: Zur Philosophie Edith Steins*. Tübingen: Attempto, 1991, S. 68.). Для участия в семинарах Гуссерля не требовалась широкая начитанность и знание сложных источников. Впечатление чего-то непосредственного и более связанного с современностью — вот что сразу и резко выделяло феноменологические исследования, и как раз это привлекло в феноменологическое движение множество сторонников (см.: Helmut Plessner, *Phänomenologie. Das Werk Edmund Husserls* (1938). — In: Plessner H. *Gesammelte Schriften*, Bd. IX, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985, S. 122-147; его же: «Bei Husserl in Göttingen» (1959), там же, S. 344-354; Roman Ingarden, *Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls*, Tübingen: Niemeyer, 1992). Но раннее определение феноменологии, как дескриптивной психологии создало ложное представление о научных целях Гуссерля. Ибо он неоднократно говорил о том, что исследование имманентного содержания сознания даст со временем новое обоснование логики. Сегодня очевидно: Гуссерль пришел к своей феноменологии через математику, и следы математизма остались повсюду в его «Логических исследованиях». Так называемый идеалистический поворот в феноменологии Гуссерля был следствием этих предпосылок.

В следующей крупной публикации, в первом и единственном опубликованном при жизни томе «Идей» (1913), налицо усилившийся идеали-

стический уклон в феноменологии Гуссерля. В «Идеях I», ради узкого исследования сущностных феноменов в так называемой «эйдологии», из поля зрения и обсуждения исключается то самое, что М.М.Б. называет «натуралистической концепцией сознания человека и мира» (ЭСТ); внутри моего сознания я должен подвергнуть «исключению» (Ausschalten), т. е. исключить из внимания с помощью феноменологической редукции, всё, что касается моего тела, моего социального и пространственного окружения и его восприятия: зрение, ощущение, слух и т. д. Правда, наряду с этим направлением феноменологического исследования было другое, в известном смысле противоположное: Гуссерль также исследовал и обсуждал на своих семинарах «тот мир, в котором мы действительно живем» («Lebenswelt»), включая и проблематику «интерсубъективности»; но широкой философской общественности об этом не было известно до 1929-года (год появления в свет *МФЯ* и *ПТД*), когда были опубликованы «Картезианские размышления». Поэтому «Идеи I» для многих стали разочарованием: «В 1913 г. для студентов Гуссерля стало ясно, что „учитель“ начал отдавать предпочтение идеалистической интерпретации своей феноменологии» (Jan H. Nota. op. cit., S. 59). Идеалистический поворот Гуссерля был настолько явным, что даже Пауль Наторп в своей известной рецензии на «Идеи» сравнил феноменологию Гуссерля с «неподвижным эйдосом» в учении об идеях Платона (см.: Paul Natorp, Husserls Ideen zu einer reinen Phänomenologie. — In: Die Geisteswissenschaft (1914); рецензия эта, столь важная для рецепции феноменологии, неоднократно переиздавалась, впервые — через три года в русско-немецком журнале «Логос». См. Logos, Bd. 7 (1917), S. 231 ff). Указание М.М.Б. на феноменологию и, вместе с нею, на Платона в вышеприведенном примечании из *ПТД* дает повод предположить, что М.М.Б. читал рецензию Наторпа. Во всяком случае, не подлежит сомнению, что он хорошо ориентировался в критической рецепции гуссерлевской феноменологии в Германии и в России.

Термин М.М.Б. «монологизм», конечно, предполагает очень широкий философский контекст; тем не менее он косвенно заострен против центрального тезиса Гуссерля, именно, — его определения субъекта как самодовлеющего сознания (т. е. против картезианства). Определение это имеет огромные последствия в размышлениях Гуссерля о языке и о взаимоотношении между словом и идеей. Во втором томе «Логических исследований» Гуссерль пишет, что под словом «выражение» он понимает «каждую речь или каждую часть речи, так же, как каждый сродный знак, причем независимо от того, высказана ли эта речь или нет»; «исключается» из этого определения «подражание» и «жест» (см.: § 5 второго тома «Логических исследований» в «Husserliana» Bd. XIX/I, S. 37 ff). По сути дела, Гуссерль интересуется не говорящим человеком и не речью как языковым событием между двумя и более собеседниками (т. е. не словом как высказыванием кого-то, обращенным к кому-то), а словом как невозможно более узко определенным понятием.

Итак, несмотря на то, что «Логические исследования» в определенном смысле начинаются с проблемы языка и его понимания, в итоге выясняется, что сообщающие функции языка вообще не идут в счет. Сообщение может «состояться» или нет, я могу «понять» или «не понять» моего собеседника, — не это определяет подлинную, идеальную сущность «выражения» (Ausdruck). По мысли Гуссерля, логически адекватным аналогом «выражения» является само языковое «понятие» его; этому самодостовверному, самопонятному понятию идеально соответствует мнимый разговор (мыслителя) с самим собою, в котором непонимание не играет никакой роли. Отсюда вытекает весьма проблематичное — якобы «широкое» — понятие «значения», которое обосновывается Гуссерлем на монологической почве: «Я пользуюсь словом «понимание» (“Verstehen”) не в более узком смысле, которое указывает на отношение между говорящим и слушающим. Монологический мыслитель (der monologische Denker) «понимает» свои слова, и это «понимание» есть просто актуально значимое» (Ibid., S. 79, Anm.). Гуссерль не устает подчеркивать, что логика — дело одинокой беседы с самим собою. По Гуссерлю, наша речь — это всегда более или менее «одинокая речь», в которой «акт выражения», т. е. то, что я выражаю своею речью, вполне совпадает с тем, что и обозначают словом «речь». Я же, мол, знаю, что хочу сказать; поэтому монолог, в строгом смысле, исключает неправильные интерпретации. Чистый, идеальный монолог «монологического мыслителя»\* предполагает, что «иметь» и «выражать» адекватное значение — это для меня одно и то же в той мере, в какой я вообще переживаю и знаю себя как себя, будучи «один». Такой ход мысли обуславливает известное невнимание раннего Гуссерля к *внутренне-социальным* функциям сознания и самосознания, мышления и понимания — всего того, что, можно сказать, составляет *ответ* М.М.Б. на вызов феноменологии. Как и специфический русский «шаг» с опорой на Достоевского, но теперь уже, в 20-е гг., действительно «с веком наравне»: в равноправном и самостоятельном диалоге с *теоретической философией* Запада — диалоге, предвосхитившем, а кое в чем и превзошедшем «деструкции» и «повороты» западной мысли XX в.

Как видно из бахтинского конспекта (если слово «конспект» применимо к публикуемым ниже выпискам), М. Шелер ставит Гуссерля в ряд тех философов, которые остаются в своем понимании субъекта на почве идеалистической метафизики (см. выписку 14, в книге Шелера S. 88). Здесь различие между Шелером и Гуссерлем очевидно: говоря о сознании, Гуссерль имеет в виду только научное сознание, т. е., собственно, теоретико-познавательную постановку вопроса о сознании; Шелер же требует, чтобы философия сделала своим основанием цельного человека, и его главная категория для обозначения и оценки субъекта — это

---

\* В русском переводе, заметим, «der monologische Denker» вообще заменено на «мыслитель наедине с собой» (см. «Логос», № 10 (1997), М., с. 42, прим. 26).

«личность». Сегодня Макс Шелер чаще всего упоминается (наряду с Хельммутом Плесснером) как инициатор «философской антропологии» (см., например: Heine von Alemann, Helmut Plessner, Max Scheler und die Entstehung der philosophischen Anthropologie in Köln. — In: Ernst Wolfgang Orth und Gerhard Pfaffenrodt (Hrsg.), Studien zur Philosophie von Max Scheler (=Phänomenologische Forschungen, Bd. 28/29), München: Alber, 1994, S. 10-34; Angelika Sander, Mensch-Subjekt-Person. Die Dezentrierung des Subjekts in der Philosophie Max Schelers. Bonn: Bouvier, 1996; Mark Michalski, Fremdwahrnehmung und Mitsein. Zur Grundlegung der Sozialphilosophie im Denken Max Schelers und Martin Heideggers. Bonn: Bouvier, 1997); в 20-е гг., однако, Шелер воспринимался прежде всего и почти исключительно как «персоналист». (О «персонализме» Шелера см., например: Reinhold J. Haskamp, Spekulativer und phänomenologischer Personalismus. Einflüsse I. G. Fichtes und Rudolf Eukens auf Max Schelers Philosophie der Person. Den Haag: Martin Nijhoff, 1976; о персоналистической этике Шелера см.: Johannes Hessen, Seinsethik oder Wertethik. — In: Kantstudien, Bd. 50 (1958-1959), S. 149-162.) Вполне возможно, что М.М.Б. знал и «Этику» Николая Гартманна (1926), который познакомился с Шелером еще в Марбурге в 1913 г. и развивал персонализм Шелера в своих собственных работах (Шелер называет его имя в предисловии к «Сущности и формам симпатии, см. реферат предисловия»).

Монологическое понимание «слова» и «понимания» характерно и для некоторых направлений неокантианства. Так, например, Иоганнес Фолькельт, вслед за Гуссерлем, убеждает своего читателя в том, что все «первоначальные высказывания» в «теории познания» должны иметь «строго монологический характер». «Для значения моих высказываний, — писал он, — вопрос о существовании других я не рассматривается» (см.: Volkelt I. Gewissheit und Wahrheit. München: Beck, 1918, S. 60). У Фолькельта, как и у Гуссерля, обнаруживается одно и то же сомнительное убеждение, в соответствии с которым я могу в своем монологе отделить от «своих» слов все ненужные мне «чужие» слова. После так называемого «лингвистического поворота» в философии и гуманитарных науках мы знаем, что язык не является нейтральной средой, или медиумом, мышления: мое слово — не только мое. Осознание этого факта и, главное, практические, методологические следствия из него при анализе самых разных, но (судя по основоположениям) связанных между собою концепций монолога, диалога и человеческого сознания в философии, лингвистике, литературоведении — вот что можно назвать делом М.М.Б. в гуманитарном мышлении двадцатого столетия.

В этом направлении работал и Макс Шелер. В центре книги о «симпатии» (как и в центре бахтинского конспекта ее) стоит проблема *понимания*. Шелер: «Понимание ни в коем случае не есть только понимание чужого (скажем, на основании воспринятого мною самим). Оно в

такой же мере изначально есть само-понимание» (см. выписку 34, у Шелера S. 258). Само-понимание, однако, как вообще понимание, всегда предполагает акт участия личности в бытии *другого*. Здесь явно персоналистическое определение понимания уже преодолевает солипсизм — представление о будто бы эмпирически данном отдельном, изолированном субъекте: «Понимание — в такой же мере в качестве понимания акта, в какой и в качестве понимания объективного смысла — есть не совпадающий ни с каким восприятием и никак восприятием не обоснованный основной вид участия одного бытия духовного свойства в наличном бытии (Sosein) другого духовного бытия...» (там же). В плане теории и истории диалогического мышления концепция Шелера об «участии» цельного человека в бытии-событии мира другого и других (Mitwelt) — интереснейший источник; эта концепция ведет к радикальным выводам об интерсубъективном характере каждого отдельного сознания. Как формулировал Шелер в своем социологическом сочинении «Формы знания и общество» (1926): «Отнесенность к *ты* (Duheit) — самая фундаментальная категория человеческого мышления» (Scheler M. Die Wissensformen und die Gesellschaft. Bern/München: Francke, 1980, S. 57).

Хотя М. Шелер был, вероятно, самым значительным феноменологом в истории феноменологического движения, его философию обычно характеризуют через противопоставление Гуссерлю. Шелер, как и Гуссерль, говорит о феноменологической редукции, но имеет при этом в виду нечто другое (см.: Paul Ianssen, Die Verwandlung der phänomenologischen Reduktion im Werke Max Schelers und das Realitätsproblem. — In: Studien zur Philosophie von Max Scheler. Op. cit. S. 70-93). Значение слова «интенциональность» в работах Шелера существенно отличается, как об этом не раз писали, от значения того же слова у Гуссерля. У Шелера интенциональный акт связан с интерсубъективностью как бы при рождении каждого акта; у Гуссерля (во всяком случае, в его публикациях до конца 20-х гг.) — только с субъектом познания, т. е. с метафизической конструкцией абсолютного сознания. Вот одно из многочисленных в научной литературе противопоставлений этих двух философов: «Гуссерль исходил в своих исследованиях из идеи *я* как трансцендентального поля в корреляции с тем, что он называл «миром». Шелер исходил в своих исследованиях из идеи личности как центра не только интеллектуальных, но и волевых и интенциональных актов. (...) Одно из главных возражений Шелера (...) против Гуссерля заключалось как раз в том, что исходя из *чисто интеллектуальной позиции* невозможно составить себе образ другого иначе, чем как объект» (Edo Pivčević, Husserl and Phenomenology. London: Hutchinson, 1970, p. 95-96. Курсив наш).

Как показывают нижеследующие выписки, именно в этом направлении М.М.Б. читает Шелера. Русский философ выделяет в его книге те места, где Шелер подчеркивает различие между страданием и состраданием другому, между объектным и подлинным пониманием, между

«заражением» чужими переживаниями, с одной стороны, и сохранением эмоциональной *дистанции*, с другой. В своем учении о формах симпатии как особого рода вчувствования Шелер исследует прежде всего этическое значение актов подлинного сострадания. В своей книге он подвергает эпохальной по своим последствиям критике современные теории «вчувствования»; нельзя не видеть эти последствия в диссертации Э. Штайн («Новое о проблеме вчувствования», 1917), у Х. Плесснера («Единство чувств. Основные черты эстеziологии духа», 1923), у Т. Литта («Индивидуум и общность», 1924) и, конечно, у М.М.Б. Интересно, что бахтинские выписки фиксируют не столько принципиальное направление шелеровской критики теории «вчувствования» — в этом направлении М.М.Б. осуществил свою критику «теоретизма», «экспрессивной эстетики», «обедняющих теорий» уже в первых своих (программных) рукописях начала 20-х гг., — сколько обогащающие примеры, восполнения общей для обоих мыслителей критики «гносеологического сознания, сознания науки» (*ЭСТ*, 79) в плане реальных, социально-диалогических форм симпатического «понимания». М.М.Б. осуществляет, со второй половины 20-х гг., свой собственный — очень своеобразный и радикальный — «лингвистический поворот»; он ищет, продолжая линию ранней «эстетики словесного творчества», последовательного и убедительного развития и применения исходных философских (и христологических) интенций своей мысли в исследованиях в особенности романно-прозаического «слова», «чужой речи» в жизни и в поэзии. Философская принципиальность и размах, внесенные им на этом пути в отдельные гуманитарные дисциплины (особенно в литературоведение) не имеют аналогов ни в западной философии, ни в западной филологии двадцатого столетия. В частности, проблематика «понимания» и взаимопонимания, отождествления с «другим» и дистанции и т. п. для М.М.Б. теснейшим образом связана, притом с самого начала, с «проблемой автора» и «авторства», которая является, хотя и по-особому, ключевой также и в его книге о Достоевском (см.: Brian Poole, *From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler's Phenomenological Tradition and Mikhail Bakhtin's Development from Toward a Philosophy of the Act to his Study of Dostoevsky*. — In: Ken Hirschkop, David Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, 2nd Edition, Manchester: Manchester UP, 1998 (в печати).

Неизвестно, когда М.М.Б. начал заниматься философией М. Шелера. На допросе в конце 1928-го г., отвечая на вопрос о своей деятельности «с 1924-го до 1927-го года», он говорил: «(...) были прочитаны мною два реферата о Максе Шелере: один на тему исповеди («раскрытие себя перед другим»), другой имел своим предметом «воскресение»: «(...) воскреснет жизнь не ради нее самой, а ради той ценности, которая раскрывается в ней только любовью» (см.: *Конкин С.С., Конкина Л.С.* Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества. Саранск, 1993, с. 182-183). К мотиву раскаяния Шелер неоднократно возвращается в своей книге «О

вечном в человеке» (1920). Встречаются у него и упоминания Достоевского, о котором в Германии 10-20-х гг. говорили и писали едва ли не все — от молодого Георга Лукача до старого Пауля Наторпа. Весьма вероятно прямое влияние мимолетных высказываний Шелера о Достоевском на Г. Лукача (см.: Zoltan Andor Feher, Georg Lukács' Role in Dostoevsky's European Reception at the Turn of the Century: A Study in Reception (Diss), University of California. Los Angeles, 1978, pp. 59 ff). Но у Шелера мало общего с бахтинским подходом к Достоевскому. Для него Достоевский не является создателем «новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа» (Л. П. Гроссман) — точка зрения, означавшая в 20-е гг., и прежде всего в России, поворот, одновременный и не менее радикальный в научной литературе и в общественном сознании, чем упомянутый выше «решающий поворот» в немецкой философии 20-х гг., о котором свидетельствует Г.-Г. Гадамер.

Для Шелера Достоевский — это, главным образом, только симптом, именно симптом не-европейской природы русской культуры (см. его статью «О Восточном и Западном христианстве» в кн.: *Schriften zur Soziologie und Weltanschauungslehre (Gesammelte Werke, Bd. 6. Bern / München: Francke, 1963, S. 99-114)*). Сама по себе эта мысль — едва ли не общее место в то время; разве что интерпретации этого западного (в особенности немецкого) переживания России как «знакомо-чуждой», амбивалентной стихии могли быть различны; в диапазоне, скажем, от О. Шпенглера до Ф. Розенцвейга (с его образом входящей в историю «России Алеши Карамазова» в «Звезде спасения», 1921); вспомним также Цирцею романа Т. Манна «Волшебная гора» (1924) — «русскую женщину с монгольским разрезом глаз» и рецепцию тем же Т. Манном (под влиянием Д. С. Мережковского) темы «Толстой и Достоевский» в соотнесении с ее немецким коррелятом — «Гете и Шиллер». На фоне спекулятивных метафизических рассуждений о «России Достоевского» на тогдашнем Западе (в них не было, конечно, недостатка и в России), с их прямо-таки «дионисийским» накалом, а иногда — как в истории с превращением и «обращением» Г. Лукача в марксизм (см. Georg Lukács, *Dostojevski: Notizen und Entwürfe*, Budapest, 1985) — с прямыми культурполитическими последствиями, — на этом фоне книга М.М.Б. о Достоевском поражает и сегодня своим трезвым научным пафосом, совершенно чуждым однако формалистической и неоформалистической «научности» (соответственно 20-х и 60-х гг.). Для понимания научной ценности книги М.М.Б. о Достоевском — в литературоведческом, мировоззренческом, христологическом, философско-теоретическом, психопатологическом и биографически-личном аспектах — бахтинские выписки из книги М. Шелера дают гораздо больше, чем непосредственные высказывания того же Шелера о Достоевском «вообще».

Выписки из книги о «симпатии» позволяют предположить знакомство М.М.Б. с другими, более ранними исследованиями М. Шелера. Уже в



1911-мг. Шелер начал исследовать роль «другого», роль «зрителя», не только во взаимовосприятии, но и в процессе развития самосознания. Исходным пунктом его анализов является утверждение: «Индивидуум рассматривает себя внутренне и внешне с самого начала только глазами “зрителя” (статья «Идолы самопознания» (1911). — In: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 289). Шелер решительно ставит под вопрос убеждение, что наше восприятие и самовосприятие исходит «изнутри» отдельного, изолированного, психо-физического субъекта. Индивидуум как личность, т. е. в качестве «полноценного» эмоционально-волевого субъекта, по Шелеру, психофизически «амбивалентен»: он не совпадает ни со своим телом, самим по себе, ни со своею душою, тоже самой по себе. «Излишне говорить о том, — пишет Шелер в той же ранней статье «Идолы самопознания», — что внутреннее восприятие не имеет ничего общего с восприятием того, что находится “внутри” пространственно локализованного тела (des ‘in’ dem Leib Lokalisiertem)» (Ibid., S. 241).

Таким образом, разрушая монологические «идолы самопознания», М. Шелер утверждает, что самосознание каждого человека возникает и развивается только при *взаимовосприятии* (эмоциональном и эстетическом); причем по отношению к самому субъекту его самосознание находится не «внутри», а «вне» его. Здесь уместно упомянуть о том, что Эмиль фон Гебсаттель, Хельмут Плесснер и Николай Гартманн развивали теорию «эксцентричности» («Exzentrizität» или «Außersichsein») эмоциональной, психофизической и познавательной жизни человека, находясь в теснейшем контакте с Шелером (см.: Stephan Pietrowicz, Helmut Plessner: *Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens*. Freiburg/München: Alber, 1992. Э. Гебсаттель, к слову сказать, в своей статье 1913 г. «Единственный и его зритель» — Шелер ссылается на нее в третьем издании своей книги о симпатии, и М.М.Б. выписывает эту ссылку — отмечает «эксцентричность» героев Достоевского в романе «Идиот»). В том же направлении, что и понятие «эксцентричность», идет и бахтинское понятие «вненаходимость», что отметил Г.-Р. Яусс в своей статье о М.М.Б. (см.: русский перевод: Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания (1980). — В кн.: Бахтинский сборник. III. Под ред. В. Л. Махлина. М., «Лабиринт», 1997, с. 191).

Конспект включает также краткий обзор других аспектов, характерных для философии М. Шелера. Сюда относятся: критика реалистической психологии; критика попыток экспериментальной психологии «объектно» познать человеческую личность; критика (блестящая) представления о «повторяемости» высказывания в экспериментально-психологических опытах и т. д. М.М.Б. отмечает то, что относится к проблемам религии, и выписывает соответствующую литературу по истории религии. Фрейду конспект уделяет гораздо меньше внимания, чем Шелер. Особое значение, по-видимому, М.М.Б. придавал последней части книги

(«О чужом я»): у Шелера ей отведено только 40 страниц из 300, выписки М.М.Б. из этой части составляют почти половину его конспекта.

Перевод выписок не мог не оказаться таким же сложным для чтения, как и оригинал. Не только философский язык, но и самый стиль М. Шелера — необычен. Для современного русскоязычного читателя трудности усугубляются еще и тем, что он вынужден читать М. Шелера уже как бы сквозь понятийный язык М. Хайдеггера, почти не располагая устоявшимся, исторически сложившимся живым философским языком «самопознания» и «самосознания». Вообще дистанция, отделяющая М.М.Б., с одной стороны, от М. Шелера, Х. Плесснера, К. Левита, с другой, — от хайдеггеровской «фундаментальной онтологии», сама по себе говорит о многом. Персонализм М. Шелера в значительной мере имеет иные основания и иной смысл, чем экзистенциализм М. Хайдеггера (как бы Хайдеггер ни пытался впоследствии переадресовать само понятие «экзистенциализм» своим, по Достоевскому, гротескно-карикатурным двойникам). Критические замечания об экзистенциализме в книге о Рабле, надо полагать, принципиальны; а критические заметки, которые Шелер успел сделать, ознакомившись незадолго до смерти с «Бытием и временем» Хайдеггера (см.: Scheler M. Späte Schriften (Gesammelte Werke, Bd. 9). Bonn: Bouvier, 1995, S. 254-304), дают, помимо всего прочего, стимулы для понимания особого влияния Хайдеггера на позднее советское и постсоветское интеллектуальное сознание и на достаточно амбивалентные последствия этого влияния в ситуации «постсоветского постмодернизма». В письме к В. В. Кожину М.М.Б. писал 6-го июля 1962 г.: «Самого Хайдеггера я, к сожалению, мало знаю. Из учеников Гуссерля (которого я ценю очень высоко и который оказал на меня определяющее влияние) мне ближе всего был Макс Шелер и его персонализм. Хайдеггер же как-то почти вовсе оставался вне поля моих философских симпатий» (см.: «Москва», 1992, № 1, с. 180. Курсив переводч.).

В конце своей работы «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» М.М.Б. писал (1924): «Художественно-творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир — лишь как мир человека (...). Вследствие этого отношение формы к содержанию в единстве эстетического объекта носит своеобразный персональный характер» (ВЛЭ, 71). Введение феноменологического персонализма в состав эстетических и, шире, научно-теоретических критериев — характерное свойство всех работ М.М.Б. (ранних и поздних), самого его мышления, как «гуманитарного» именно. Знакомство с настоящими выписками из книги М. Шелера позволяет лучше понять то, что М.М.Б. имел в виду под «близким» ему персонализмом этого немецкого философа.

В целях более цельного и связного восприятия отдельных фрагментов в конспекте книги М. Шелера переводчики нашли полезным предпослать переводу фрагментов реферат предисловия Шелера к его книге. Кроме того, переводу каждого фрагмента предпосылается сжатое изложение содержания предшествующих страниц книги Шелера, чтобы можно было представить себе контекст, в который входит данный фрагмент (его «диалогизирующий фон»); эти вступительные тексты к фрагментам принадлежат В. Л. Махлину. От текста самого перевода эти конспективные связки отделены квадратными скобками и более мелким шрифтом. Завершающее обрамление переводам фрагментов дают примечания переводчиков к отдельным местам в переводимых текстах; из 23 примечаний Махлину принадлежат примечания 1, 3, 4, 5, 16, 20; остальные примечания принадлежат Б. Пулу. Эти примечания от переводчиков обозначены в тексте цифрами; звездочками обозначены собственные примечания Шелера к своему тексту. Собственные выделения Шелера в его текстах передаются курсивом, выделения переводчиков-комментаторов — разрядкой.

**Макс Шелер**

## **СУЩНОСТЬ И ФОРМЫ СИМПАТИИ** **[Конспект предисловия]**

[Настоящая книга, — объявляет автор, — является первым томом в ряду исследований, которые он намерен опубликовать в дальнейшем под общим названием «Смысловые законы эмоциональной жизни». Такой по-шелеровски грандиозный, многотомный замысел нуждается в обосновании, которому и посвящено в основном Предисловие.

Ставя вопрос о «смысловых законах» (*Sinngesätze*), определяющихся или, точнее, раскрывающихся в области наших чувств, переживаний, эмоций и т. п., — Шелер прежде всего подчеркивает, что речь у него пойдет вовсе не о чем-то совершенно новом и неизвестном, а, наоборот, о старом и исконном, но «давно забытом» философией предмете и наследии.

Он имеет в виду «старую великую мысль» Паскаля об «*ordre du coeur*», «*logique du coeur*», «*raison du coeur*»; ссылаясь на 2-е издание своей книги «Формализм в этике и материальная этика ценностей» (1921), Шелер подчеркивает, что там «логика сердца», «резоны сердца» легли в основание всей его этики. Замысел цикла «Смысловые законы эмоциональной жизни» состоит в том, чтобы придать этой идее Паскаля «более строгую доказательность» (VIII). Речь идет об этическом, соци-

альном и религиозном аспектах «эмоциональной жизни» — аспектах, которые в силу своей специфической сложности подлежат анализу *в отдельности*.

Вслед за этим томом Шелер предполагает выпустить следующие:

«Сущность и формы чувства стыда».

«Сущность и формы страха и ужаса».

«Сущность и формы чувства чести».

Что тема имеет много сторон, — это открылось автору лишь по прошествии многих лет.

Понятие «симпатии» специально разрабатывала английская психология: Шефтсбери, Хатчесон, Юм, А. Смит, Г. Спенсер и др. Всем этим теориям симпатии свойственна двойная односторонность: 1) анализ ведется эмпирически-генетически, а не феноменологически-дескриптивно; 2) анализ служит обоснованию этики, тогда как сам феномен «симпатии» выходит далеко за пределы этики. Не говоря уже о значении «симпатии» для эстетики (от Лотце до Липпса и Фолькельта), имеется еще целый ряд философских и позитивно-научных специальных дисциплин, существенно заинтересованных в прояснении явлений «симпатии».

Прежде всего заинтересована в этом дескриптивная и генетическая психология индивида. В этом новом (после издания 1913 г.) издании книги вклад в этом направлении связан с разработкой понятия и типологии «слияния» (*Einsfühlung*) — «изначальнейшей формы явлений симпатии» (X).

В социологии и социальной психологии структура симпатии важна в плане «учения о социально релевантных актах человеческой души» (X), актах, образующих групповые формы (*Gruppenformen*) переживаний и эмоций — от самых «массовых» и примитивных до «высших».

Далее, в первом издании книги ничего не говорилось о связи *константных* явлений симпатии в человеческой душе с *духовной историей*, а это значит — с теми или иными культурными кругами, где преобладают идеи, оценки и «душевные образования» симпатии.

Очень велико, далее, значение симпатии как функции в теории познания (в этом отношении первопроходцем является Бергсон). А между тем ни теория познания органической жизни, ни теория познания наук о духе не уделили симпатии достаточного внимания. Начиная с Декарта, механистическая биология вытеснила прежнее, бытийственное значение симпатии «как оправданного в своем существовании, *наряду* с рассудком и восприятием, *материального источника* познания (мира жизни, по меньшей мере)» (XI); эта механистическая биология выдвинула утверждение, что «между мертвым и живым не существует объективного, онтического, *сущностного* различия» (XI-XII). И теория «вчувствования», возникшая из критики механистической биологии Нового времени, — это прямое порождение самой этой механистической биологии. Ибо то, что их связывает, — это «утверждение, что между мертвым и живым не существует объективного, онтического, *сущностного* разли-

чия и что *только* проектирующее вкладывание (*projizierende Hineinlegung*) наших субъективных человеческих чувств в определенные чувственно данные явления природы порождают *иллюзию*, что между мертвым и живым есть онтическое, сущностное различие» (XII).

«Проектирующая теория вчувствования, — утверждает Шелер, — которая во всех ее формах опровергается в моей книге, и механическая теория жизни, таким образом, представляют собою опирающиеся друг на друга и неотделимые одна от другой идеи» (XII).

В плане теории познания речь идет о вопросе, который в недавнее время снова поднял Г. Дриш, А. Бергсоном и Э. Бехером: это — вопрос, «указывают ли, и в какой мере, факты «симпатии» на существование «сверхиндивидуального единства жизни» (XII).

Ответу на этот вопрос посвящена в значительной мере заново написанная вся третья часть книги («С»), темой которой является проблема «чужого я» — проблема, которая, утверждает Шелер, «представляет собою основную проблему всякой теории познания гуманитарных наук» (XII), что уже признали многие ведущие исследователи; из этих последних Шелер называет девять философов и ученых: Т. Липпис, Б. Эрдман, Э. Бехер, А. Кронфельд, Г. Дриш, Э. Трельч, И. Фолькельт, Э. Гуссерль, Э. Шпрангер. В подтверждение этого своего утверждения о роли чужого я в «науках о духе», т. е. в гуманитарных науках, Шелер цитирует утверждение Эрнста Трельча из его статьи «Логика исторического понятия развития» в «Kantstudien» (том XXVII, книга 3-4, <1923>, с. 286):

«В центре здесь стоит вопрос о познании чужой души, который есть подлинный вопрос теории познания истории, да и вообще центральный пункт всякой философии, потому что на нем покоятся возможности и трудности совместного мышления и философствования» (XII).

Шелер далее перечисляет тех, чью критику в его адрес по поводу 1-го издания книги он учел во 2-м: Б. Эрдман, И. Фолькельт, Э. Штайн, Э. Бехер, Г. Дриш, Э. Трельч, А. Кронфельд, Э. Шпрангер, Н. Лосский (!) и др.

Наконец — связь проблемы симпатии с историей философии в целом, а это значит — с сущностью и историей *метафизики*. Симпатия и любовь — это «первофеномены витально-психической, resp. — нозтически-духовной жизни» (XIII).

В качестве такого первофеномена «симпатия», по мысли Шелера, всегда была в центре всех великих метафизических систем прошлого. Индийские мудрецы и Платон (в «Пире»), Августин, Фома Аквинский, Бруно, Спиноза, Гегель, Ф. Баадер, Шопенгауэр, Эд. ф. Гартман, Бергсон, а в последнее время Г. Дриш и Э. Бехер — все они (теистически, или политеистически, или пандемониистически) мыслили в духе и в направлении шиллеровского дифирамба «*О радости*». Шелер цитирует соответствующее место этого стихотворения, которое проигрывает в русском переводе в силу того, что «*Sympathie*» заменено в переводе

И. Миримского на слово «дружба» — как более сильное и одновременно обобщенное по сравнению с русским «симпатия»; при этом — что тоже характерно — русское соответствие более «идеально»:

Все, что в мире обитает,  
Вечной дружбе присягай! (Huldige der Sympathie!)  
Путь ее — в надзвездный край,  
Где Неведомый витает».

(Соб. соч. в семи томах. Т. 1, с. 149-150).

Несомненно, ближе к шиллеровскому «Sympathie» «душ родство» в старом переводе Ф. И. Тютчева:

Душ родство! О, луч небесный!  
Вседержащее звено!  
К небесам ведет оно,  
Где витает *Неизвестный!*

(Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Л., 1987, с. 63).

Замечание об идеализации в русских версиях не покажется произвольным или неуместным, если иметь в виду, что свою метафизику «симпатии» Шелер хочет увязать с «не имевшей попыток после Шопенгауэра “Метафизикой половой любви”» (XIV) (см. в особенности главу VII, о «кооперации симпатических функций»)].

## [1]

[Первая часть («А») — «Сочувствие»; раздел I: «Так называемая этика симпатии». Свою книгу в новом издании Шелер начинает не с анализа любви и ненависти, а с анализа таких форм поведения, «участие» в которых делает возможным «понимание» других существ (со-чувствие, со-страдание и т. д.). Такова традиция, с критики которой Шелер начинает («этика симпатии» англичан, Руссо, Шопенгауэр и др.) в истории этики; в соответствии с этой традицией все явления симпатии и з н а ч а л ь н е е любви и ненависти. Тезис Шелера: «этика» никогда не в состоянии отдать должное «фактам нравственной жизни» (1). Против «этики симпатии» Шелер выдвигает два аргумента. Первый состоит в том, что за основу эта этика берет позицию наблюдателя; второй гласит: «Было бы совершенно ошибочным полагать, что каждая этическая оценка, для того, чтобы состояться, должна быть проникнута сочувствием» (2). Дальше сразу идет первая выписка]

«Возьмем прежде всего целый класс этических самооценок. Имеет ли здесь место какое-то сочувствие? Например, во всевозможных «муках

совести», в «раскаянии», во всех положительных оценках себя самого? Адам Смит считал<sup>1</sup>, что и здесь это так. Человек только для себя одного, согласно Смиту, никогда не нашел бы этических ценностей *непосредственно* в своем переживании, волении, поступлении, бытии. Только поставив себя сперва на точку зрения одобряющих или порицающих его поведение оценок и поведения *зрителя*, он наконец видит себя самого глазами некоторого «беспристрастного зрителя (свидетеля)»<sup>2</sup> (2).

## [2]

[Раздел II: «Разделения в феноменах "сочувствия"». Поскольку данная выписка представляет собою в тексте Шелера с н о с к у, то мы даем здесь перевод предшествующего этому примечанию рассуждения в виду большой важности этого места, а также его важности с точки зрения я з ы к а оригинала, почти непереводаемого терминологически на русский, в силу чего потребовалось искать русские эквиваленты, одновременно обтекаемые и точные. «Вполне разумно сказать: "Я очень хорошо понимаю, что вы чувствуете", "но я не испытываю к вам никакого сочувствия". «Понимать чувства другого» остается еще в сфере познающего поведения и не суть нравственно релевантный акт. Крупный историк, романист, драматург в высокой степени должны обладать даром «понимать», или «сопереживать», внутреннюю жизнь других людей. Но им вовсе не нужно испытывать при этом *сочувствие*. Таким образом, «чувство понимания» и «сопереживание» (по отношению к другим) мы должны строго отличать от «сочувствия». Это и в самом деле *чувствование* чужого чувства, а не просто знание о нем или *суждение* относительно того, что другой испытывает чувство; равным образом, это и не переживание действительного чувства как некоторого состояния; проникая чувством во внутреннюю жизнь других, мы схватываем только *качество* чужого чувства — без того, чтобы оно нам передавалось или вызывало в нас такое же реальное чувство». Далее — примечание, воспроизводимое выпиской:]

«Мы чувствуем качество чужого страдания без того, чтобы тем самым испытывать со-страдание; мы чувствуем качество чужой радости и без со-радования ей. См. об этом: Эдит Штайн, «Новое о проблеме вчувствования» (Фрайбург, диссертация, 1917, с. 14)» (5)<sup>3</sup>.

## [3]

[Рассматривается феномен «заражения» (Ansteckung) и особый, «пограничный случай» его — «слияние» (Einsfühlung) между воспринимающим и воспринимаемым. «Оно есть пограничный случай, поскольку здесь не только чужой, протекающий в своих определенных границах

эмоциональный процесс бессознательно принимается за свой собственный, но и поскольку чужое я полностью отождествляется (во всех его основных установках) с собственным я. Отождествление здесь тоже столь же произвольно, сколь и бессознательно. Этот случай Липпс совершенно неправильно усматривал даже в эстетическом вчувствовании. Так, по Липпсу, зритель в цирке, захваченный работой акробата, сливается с акробатом, движения которого он внутренне сопровождает. Липпс здесь думает, что только реальное я зрителя остается обособленным, а его переживающее я растворяется в я акробата:]

«Это мнение Липпса Э. Штайн подвергла справедливой критике (в вышеупомянутой работе). Я не “совпадаю” с акробатом, а только “прикован” к нему. Эти “сопровождающие” двигательные интенции и импульсы исходят от некоторого моего фиктивного “я” (Fiktumich), которое остается для меня сознательно отделенным от моего индивидуального я, и только мое внимание приковано при этом к этому фиктивному “я”, а через него (пассивно) — к акробату» (17)<sup>4</sup>.

#### [4]

[Обсуждается феномен «слияния» на примерах из биологии, с опорой на «Философию органического» Г. Дриша и на А. Бергсона. Здесь следует замечание общего характера, занимающее отдельный абзац, — его и воспроизводит выписка:]

«Если теоретико-познавательное заключение этой книги покажет нам, что какой-то минимум элементарного слияния является в решающем смысле конститутивным при восприятии *всякого* живого существа (да и простейшего органического движения в его отличии от движения мертвого) в *качестве* живого существа; что простейшая способность “чувствовать другого” (Nachfühlen) и тем более простейшее сочувствие и вырастающее из обеих способностей всякое духовное “понимание” строится на этом примитивнейшем фундаментальном основании данности чужого, — тогда и способность к качественно более развитому и сложному слиянию-проникновению (Einsfühlung) в специфически устроенную динамическую явь чужого жизненного порыва уже не покажется нам столь удивительной» (33).

#### [5]

[Из предшествующих анализов Шелер делает вывод, что сочувствие, как и сопереживание другому, в качестве актов совершенно исключают как слияние, так и реальное отождествление с другим. «Место» всех актов, относящихся к симпатии, — «между»: между индивидуальными,



конкретными, «воплощенными сознаниями», в «середине» интенциональных актов. «Ибо мне кажется, — утверждает Шелер, — несомненным: ни духовный центр нашей личности и его корреляты, ни наше оплотненно-телесное существо и все то в феноменах, что в качестве конкретного и непосредственного определения этой сферы в них дано (...), по самому существу своему не допускают слияния и отождествления, с которыми мы имели дело во всех упоминавшихся случаях:»]

«Как свое воплощенное сознание, так и духовный центр своей личности, всегда существенно индивидуальный, *каждый человек имеет только для одного себя*» (36).

## [6]

[Выписка воспроизводит небольшое, но принципиальное замечание Шелера, предшествующее его критике «генетических теорий сочувствия». Жизненно-фактический характер «законов сердца» он старается доказать и утвердить на территории не автономно понятого «духа», — пафос всей книги как раз в разоблачении такой автономии, — а наоборот, на территории «жизни»; на этой территории и идет спор с «инстинктивной» (якобы) природой жизни, которую биологизированные теории переносят на природу человеческих (общественных) отношений. Этим теориям противопоставляется «феноменологический состав» явлений-событий, феноменов-событий:]

«Сострадание, как мы видели, — это страдание от страдания другого *как этого другого*. Это “как этого другого” входит в феноменологический состав дела. О каком-либо слиянии или отождествлении с другим, моего страдания с другим страданием, ни в коем случае не может быть и речи» (40)<sup>5</sup>.

## [7]

[Изображается-описывается, в плане феноменологического описания, еще один, особый тип взаимоотношений с *другим*, тоже отличный от подлинного сочувствия, поскольку и этот особый случай представляет собою род отождествления с другим. Это — тот случай, когда наша внутренняя зависимость от другого или других приводит, на самом деле, к исчезновению нашего «я»: мы неудержимо вовлечены в круг интересов, настроений, намерений другого — настолько, что перестаем жить своею собственной жизнью; или, точнее, наша собственная жизнь *состоит* в этом случае из тех или иных реакций на чужую жизнь и ее содержание. Это состояние или процесс переживания другого не есть ни иллюзия, ни галлюцинация: мы действительно вживаемся в содержание

чужих жизненных реакций, *чужой* жизни — при том, однако, что сама эта чужая жизнь нам совершенно не дана. — Далее идет феноменологическое описание этого «типа», воспроизводимое данной выпиской:]

«Но подлинное своеобразие этого типа заключается в особенности в том, как здесь ведут себя по отношению к себе самим и как оцениваем мы при этом наши интересы, наши волевые акты, наши поступки, само наше бытие. Это отношение и это оценивание определяются крайней *зависимостью* от меняющихся *представлений* о нас, которые имеет, или может иметь, или демонстрирует — другой; мы чувствуем себя хорошо, когда «перед ним» выглядим хорошими, и плохо, когда «перед ним» мы плохи. Наши волевые акты и поступки тоже определяются имманентными требованиями, которые заключены в *его представлении* о нас. Этот составившийся у другого образ или представление о нас не есть поэтому *следствие* (как в нормальном случае) спонтанно уже имевшего место поведения и жизни, которые мы воспринимаем потом — задним числом и рецептивно, например, радуясь «одобрению» со стороны другого, а наоборот, *наши* поведение и жизнь становятся от начала до конца зависимыми от зыбких представлений и образов, которые имеет о нас другой. Так возникает чисто «реактивный жизненный тип», который уже в качестве реактивного является этически более низким. В обществе такое поведение характерно для человека, «играющего себя», который — в противоположность «гордому» типу — целиком и полностью раб чужого влияния и чужого суждения и который вообще чувствует себя морально «существующим» только тогда, когда его «видят», «замечают», «принимают во внимание», и от которого разыгрываемая им «роль» совершенно *скрывает* его собственное я, его желания и чувства» (47-48).

## [8]

[Эта выписка продолжает предыдущую, но интересно отметить, что между нею и предшествующей выпиской следует пассаж, описывающий «тип паразита-приживальщика» (Schmarotzertypus). Интересно, собственно, не только то, что М.М.Б. считает нужным выписать, но и то, что он *не* считает нужным выписывать; вероятно, ни «пустота», ни «активное проникновение в интимнейшее я другого», ни ссылка Шелера на драму Стринберга «Танец смерти» как на литературную иллюстрацию этого типа не заключают для М.М.Б. чего-то принципиально нового — на фоне Достоевского. Похоже, его интересуют обогащающие «принцип» в а р и а ц и и в других онтических сферах, которыми занимаются соответствующие научные дисциплины; в данном случае это касается психиатрии и психопатологии. Как свидетельствует данная выписка, М.М.Б. интересуется именно материалом других научных областей, перерабатываемый Шелером-феноменологом. А Шелер умел (в отличие от Гуссерля), как отмечает Г.-Г. Гадамер, «перерабатывать полученные

результаты со свойственной ему мощью феноменологического созерцания» (см.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991, с. 17):]

«Образ поведения, охарактеризованный выше в общем виде, приобретает особую форму также при некоторых психозах: огромная зависимость всего поведения, мышления, поступков от “зрителя” и “подразумеваемого” впечатления на него — это в особенности бросается в глаза при *истерии*. В этом случае присутствие зрителя сразу же вытесняет естественное “самостояние” и в сознании больного ставит на место его я и его самочувствия собственный образ его в зрителе, предвосхищающий определенные оценки и предпочтения последнего. И вот, становясь жертвой этого образа и вызываемых им душевных движений, человек “говорит”, “ведет себя”, “поступает”: ничего не ест, например, а при определенных обстоятельствах может себя и убить. Было бы ошибкой называть это “тщеславящейся театральностью”, “актерством” или “кокетством” больного — как представляют дело большинство учебников по психиатрии. Находящийся в состоянии аффекта позер и фразер, люди актерствующие или кокетничающие, наряду с тем образом, который они представляют, чувствуют еще и то, что это *они* его представляют. Они, можно сказать, ударяются то в одну, то в другую крайность, колеблясь между своим я и реальным переживанием этого я, с одной стороны, и своим образом, с другой. А больной в этом образе живет; возможный образ своего я становится для него *на место* его собственного я. Мнящиеся ему в том или другом случае вариации этого образа, которые он считает — потерявшись в других — реальными восприятиями, образуют определяющее условие протекания его реальных переживаний, проявлений, поступков; но он не “желает” сперва сознательно производить вариации этого образа, чтобы потом (отстраняясь) реагировать на них с чувством удовольствия. Поэтому такой актер — в отличие от еще нормального “прирожденного актера”, о котором говорилось выше, — не будет выставлять напоказ несчастное выражение лица, чтобы вызвать сочувствие другого, или веселое выражение, для того чтобы его порадовать; нет, в первом случае он *действительно* причинит себе самому сколь угодно большую боль, а то и *действительно* себя убьет, в другом случае он *действительно* впадет в бурную веселость и т. д.; но при этом оставаясь в полной зависимости от зрителя и его присутствия. Склонный к эффектам и театрализации человек, актер, кокетка как раз потому *не* ведут себя так, что они не теряют сознание своего я и только “качаются” между реальными состояниями своего я и далеко не совпадающим с ним образом себя для другого» (48-49).

## [9]

[Все рассмотренные подтипы этого типа, — говорит Шелер, — не имеют ничего общего с подлинным сочувствием потому, что здесь своя

собственная жизнь — «предпосылка подлинного сочувствия», предполагающая *дистанцию* по отношению к другому, — подвергается разрушению. Именно в силу этого все подобные случаи *этически* негативны — как ни часто их принимают за высшие проявления сочувствия и даже за «любовь». В этой связи возникает проблема «жертвы» как «формы поведения», как действенного ответа на *требования* другого. Между тем во всех рассмотренных случаях (больные, актеры, люди, склонные к произведению эффекта) перед нами вовсе не жертвы, хотя их очень легко можно принять за таковых. «Ведь тот, кто сам не живет и чья собственная жизнь не имеет для него никакой ценности, не может и жертвовать ради другого» (50):]

«Без известного чувства собственного достоинства и чувства собственной значимости — не производных от впечатления других, а изначальных — человек не может жить нравственно» (50)

## [10]

[Обобщенный персоналистический вывод Шелера:]

«Мы категорически отклоняем метафизически-монистические теории в силу того решающего факта, что при настоящем сочувствии между личностями полностью сохраняется, в феноменальном плане, дистанция и одностороннее, как и перекрестное, сознание различий между ними, причем сохраняется в обоих компонентах сочувствия: в “проникновении” (“Nachfühlen”) и “сочувствии” (“Mitgefühl”) (в более узком смысле). Как раз сочувствие (настоящее) не есть ни заражение, ни слияние. Даже там, где общее сострадание относится к “одному и тому же” печальному обстоятельству и к “одному и тому же” *качеству* состояния чувства — то есть в том крайнем случае сочувствия, когда проникновение и сочувствие еще неразличимы, — функции того, что здесь “что-то чувствуют”, остаются различными, и сознание несовпадения между отдельными исходными точками актов (их может быть 2, 3 или  $x$ ) привносится в событие со стороны множества индивидуальных *я*» (75).

## [11]

[Глава IV первой части: «Метафизические теории». Обсуждается — в контексте полемики с метафизическими объяснениями любви, симпатии и т. п. — проблема статуса «я» и «другого» (Шелер чаще говорит «чужого»). Проблема возникает там, где метафизика — т. е. идея единства-всеединства, общего-всеобщего — не работает, наталкиваясь на непроницаемость персональной оплотненности в бытии. Я и другой, — говорит Шелер, — находятся друг к другу в отношении «двойной транс-

ценденции» (77). Невозможность абсолютного проникновения (мы ведь даже свое «сердце» не видим, не говоря о чужом). И даже в случае возможного идеального понимания-проникновения — качественное «различие» сохраняется, оно не прекращается при понимании. Р а з л и - ч и е коренится уже в том, что *индивидуальные* лица или личности (в принципе, с учетом значения слова «лицо» в русском литературно-эстетическом и, в частности, бахтинском контексте, уместно шелеровское «Person» переводить и так и так, в зависимости от ситуации) переживают само различие по-разному. Следующий за этим утверждением пассаж, который и воспроизводит настоящая выписка, фиксирует трезвую фактическую «данность», — можно сказать, «снижение» (притом радикальное) того, что заключают в себе понятия «понимание», «коммуникация», «диалог» на тонкой черте, отделяющей «заданность» от идеализации, идеологизации и мифологизации:]

«Таким образом, абсолютный индивидуум, абсолютно интимная личность в человеке *по существу своему трансинтеллигибельна* (а не «арациональна» или ineffabile [невыразима. — Прим. переводч.]) в смысле понимания. Только отчетливое знание о том, в каком состоянии находится абсолютный индивидуум X и что собой представляет сфера абсолютно интимной сферы Y, еще возникает в самом переживании — но оно никогда не сумеет исчерпать *содержание* этого X и Y в акте понимания. Старая английская шутка: когда герр «Мюллер» и герр «Майер» разговаривают друг с другом, то всегда говорит только Мюллер Мюллера с Майером Майера, и притом Мюллер всегда обращается только к Мюллерову Майеру, а Майер — всегда только к Майерову Мюллеру, в то время как «действительных» Мюллера и Майера и «весь» смысл их разговора знает один только всезнающий Бог, — это, к сожалению, нечто большее, чем только плоская шутка. Ей принадлежит буквальная правда. Но уже из этого следует само собой, что факты-феномены такого рода строго исключают монистическое объяснение сочувствия» (78).

## [12]

[Таким образом, критика метафизических теорий «симпатии» и «сочувствия» и т. п. показывает, что при метафизическом допущении сверхиндивидуальной реальности в конкретном бытии всех людей — такие явления, как проникновение (переживание мною другого), сопереживание, наконец любовь — к фактам симпатии, в строгом смысле этого слова, не относятся. Тем более я не назвал бы, говорит Шелер, нравственное сознание *вообще* (совесть, чувство долга и т. п.) «знаком сверхличного целого» и «эволюцией» живого мира, как это делает Ганс Дриш в своей «Философии органического». Далее следует, в контексте критики метафизики и специально метафизических пережитков в современном витализме, характеристика «нравственного сознания» как

феномена «общности» (в отличие от теоретически и объектно понятого «общества»):]

«Нравственное сознание устанавливает с (одинаковой) изначально-стью определенное ценностное и (в идеале) долженствующее отношение каждого человека к Богу и к себе самому (например, настоящие ценности, относящиеся к себе самому, и обязательства по отношению к Богу и к себе самому), когда оно устанавливается в своих отношениях к другим и к общности. Нравственный феномен ни в коем случае не “социальное явление” по своему *существованию* или совершенно исключительно. Он остался бы и в том случае, если бы социальность (Sozietät) была упразднена. Отношение к другим или к общности вообще несущественно для бытия нравственного феномена. Лишь тогда и постольку, когда и поскольку существует общество — а существование его вообще может быть одновременно и *сущностной истиной*, установленной самим разумным сознанием, а не просто случайным фактом, да это так и есть, как мы об этом не раз говорили, — в нем, обществе, заключаются также необходимые требования, которые относятся к нашим ценностным установкам и поведению в общности. Но ядро всякой теоретической этики, учение об *объективной иерархии ценностей*, может быть построено вообще без всякого учета существования фактов “я и другой”, “индивидуум и общность”, оно значимо для человека как человека — то есть для отдельного единичного человека и для общностей (коллективов любого вида). Всякое социальное обоснование корней этики должно быть самым строгим образом отклонено — а тем самым отклонено и всякое обоснование социального феномена в метафизике, в якобы стоящей за ним какой-то реальной “целостности”» (84-85).

### [13]

[Раздел пятый четвертой главы первой части: «Единство жизни». Критика господствующего представления о «метафизическом единстве жизни» (87) — его придерживаются столь различные исследователи, как Бергсон, Зиммель, Дриш, Бехер, О. Лодж. Шелер отвергает метафизический биологизм, понимание мировой основы как «*élan vital*», «жизни», «всеединства жизни», «всеединства души» и др. Выписка формулирует основной философский тезис Шелера:]

«“Дух”, “*νοῦς*” не является — ни в качестве познающего, усматривающего и мыслящего, ни в качестве “духа” эмоционального и волящего — “цветком жизни”, “сублимацией” жизни; ни один вид или форму нозтической закономерности невозможно “объяснить” путем сведения к биологической закономерности автоматических и (объективно) телеологических процессов; каждый вид или форма — “автономны”. Ценно-

сти познания, этические и эстетические ценности, следовательно, не суть также и подвиды витальных ценностей» (88).

## [14]

[Несколько строк, которые отделяют предшествующую выписку от данной, развивают мысль о неправомерности релятивизации «духовных» ценностей — познавательных, этических, эстетических. Такая релятивизация заключается в методическом отнесении всех этих ценностей не к интенциональному «ноэтическому» акту (и, соответственно, не к предмету объективного познания и не к объективно-личному, индивидуально-конкретному почину или источнику «акта», поступка), а к некоторой отвлеченно помысленной метафизической сущности «всего», всеединства, — в случае метафизического биологизма речь идет о безраздельно-безразлично-всеобщей «жизни». Шелер продолжает:]

«Соответственно всякое учение, которое, начиная с Аверроэса, желает понимать “личности”, то есть конкретные духовные центры исхождения актов (Aktzentren), как “модусы”, как “функции” одного всеединого духа, одного абсолютно бессознательного духа (фон Гартман), одного трансцендентального абсолютного сознания (Гуссерль), одного трансцендентального разума (Фихте, “пантеизм разума” Гегеля), — мы считаем самым большим заблуждением из всех метафизических заблуждений. Человеческая личность индивидуализируется не только лишь посредством своей плоти (Leib), которую скорее можно, в конечном счете, выделить из возможных других телесных оплотнений (Leibern) как именно ей, личности, “принадлежащую”, как ее самую непосредственную область владения; не индивидуализируется она и составом этих актов, их содержаниями и предметами, ни путем отнесения к воспоминаниям или какой-либо другой временной “связи” переживаний, но этот общий состав и связь потока переживаний отличаются по содержанию уже в силу того, что личности, которым принадлежит этот поток переживаний, по своему индивидуализированному существованию, в своем наличном бытии (Sosein) отличаются друг от друга. Тем самым личность “поднимается” и в своей чистоте “возвышается” над своею плотью и над своею и всякой “жизнью”, которая есть только земное условие ее существования и в то же время материя ее формирования» (88-89).

## [15]

[Предшествующая проблематика переносится в религиозный (точнее, христологический) план, в котором человеческая личность «фундируется» (укореняется, обосновывается). В сущности, истолкование новозаветной веры в Христа возможно только через ап. Павла, ибо

только Павел говорит о «вере в Христа» в подлинном смысле. Не в смысле просто знания или «сознания», а в смысле, говорит Шелер, «некоторого онтического процесса». Ясно, что быть «в» Христе, «в» Нем как распятом, погребенном и воскресшем, не означает ни простого «сочувствия», ни простого сострадания; не означает это и просто веру в то, что это случилось в мире или случилось «для меня». Своею личностью мы устанавливаемся «ради» Христа и в то же время — «в» нем, — вот что Павел называет «верой в Христа»:]

«Религиозная вера» — это постоянно и повсеместно “вера в того, кто” и никогда одна только “вера в то, что”, — две вещи в корне различные. И если уж мне говорить о том, что такое эта “вера в того, кто”, обращенная к харизматической личности, — в отличие от любой другой веры о том или ином предмете (веры в то, что ...), то я не нахожу никакого другого определения, кроме как раз того, что мы называем *практическим самоотжествлением* с личностью в духе, когда мы устанавливаем себя всецело для нее и в ней. Первейшим следствием такого установливания себя на субстанции другой личности будет посвящение себя мышлению, волеию, внутреннему самочувствию Учителя — тем самым пре- и со-образование собственного я по сущности и по образу Его; не прерывающаяся динамическая сеть всякий раз сызнова воспроизводимых подобий духовного образа Учителя в материале собственных психических данных — это можно сравнить с всепроникающим движением волны, при котором волновое целое переносится на все новые и новые частички воды» (101-102).

## [16]

[Развитие предшествующей мысли. Все «*imitatio Christi*» последующих эпох, утверждает Шелер, — только «произвольное и косвенное повторение» в действии «исходной модели поведения-отношения, установленной Павлом», именно «устанавливания себя перед лицом другого». Такого рода «подражание Христу», подчеркивает Шелер, ни в коем случае не следует понимать в качестве «подражания» в буквальном смысле: подражание, в собственном смысле, — это процесс, идущий «извне вовнутрь», а значит, он начинается с внешних усвоений и уподоблений, со «сценарного действия». Между тем у Павла и в традициях «подражания Христу» речь идет о другом: о сообразном, сопутствующем осуществлении-восполнении духовных актов самой этой личности, о воплощении образа мыслей, воплощенного в ней. — Далее следует абзац, выписанный целиком:]

«Что такая “вера в того, кто” *должна* переживаться как дар, как милость, как наделение в долг — а не как непосредственная заслуга личности, — это — если ты однажды понял свое существо — уже прямое ана-



литическое утверждение. Состояние возрастающей захваченности, обремененности, несоизмеримости перед лицом духовного существа Учителя здесь так сильны, что акт согласия, одобрения, который онтически заключен, конечно, в каждой «вере в того, кто», никоим образом не приводит к рефлексивному сознанию. Поэтому выбор по благодати — сомнительная теологически-метафизическая рационализация этого основного переживания живого источника веры» (102).

## [17]

[Эта и следующая выписки воспроизводят фактически библиографические сноски. Однако содержание обеих сносок значительно — как в отношении Шелера, так и в отношении М.М.Б.: в обоих примечаниях речь идет о *Франциске Ассизском*. — Шелер, напомнив то место в послании к Галатам, интерпретацию которого он только что дал (см. выписку 16), — «И уже не я живу, а живет во мне Христос» (Гал., 2, 20), — переходит от этого, как он говорит, подлинного источника христианской догматики прямо к Франциску Ассизскому. Франциск, по Шелеру, представляет собою совершенно особенный случай, «знаменательную попытку», которая заключается в том, что «мистика любви как сострадания и жалости ко всему» (103), которую привнесло христианство, превратив «акосмически-личный» свой источник в новое единство или всеединство, — в лице Франциска приняло топографически обратное (точнее, встречное) направление: не взгляд, обращенный вниз (нисхождение), не движение вниз, а взгляд, обращенный вверх, — такова эта мистика. Франциск — это «попытка» включить в мистическую любовь, как сострадание и радость ко всему, также и весь космос, всю природу, синтезировав все это в *одном* жизненном процессе. — Здесь следует первая из двух сносок:]

«Много полезного об этом можно прочесть в книге Д. фон Гильдебранда «Дух св. Франциска и третий орден», Мюнхен 1921; кроме того см. новую работу: Л. Циглер, «Сменяющиеся образы богов», том 1, глава о «пути преемственности»; характеристика Франциска Ассизского вышла особенно удачной» (103)<sup>6</sup>.

## [18]

«2. Иох(ан) Иоргенсен, «Святой Франциск Ассизский»» (105)<sup>7</sup>.

## [19]

[Эта выписка — тоже библиографическое примечание — становится понятной в контексте характерного *духовно-исторического перехода*,

совершаемого Шелером между этой и предшествующей выпиской. Феноменологическое описание духовного опыта Франциска занимает довольно большое место (с. 102-110); еще больше места отведено тому, что мы сегодня назвали бы философией культуры и что в контексте дальнейшего творческого пути Шелера связано с его «философской антропологией». Анализ францисканской модели христианского опыта приводит Шелера к попытке, так сказать, отыграть у Фрейда термин «сублимация» — термин, который венский врач употребляет, по энергичному утверждению Шелера, в «совершенно невозможном сыром смысле» (109-110). Ссылаясь на упоминавшуюся книгу Д. ф. Гильдебранда, он вводит тему или мотив «единственной в своем роде» *встречи* «эроса» и «агапе», тему одухотворения жизни и оживотворения духа, как центральной глобальной тенденции Возрождения и Нового времени. Эта духовно-историческая тенденция — «гуманизм». Причем не только и не столько тот гуманизм, который от протестантизма ведет — через утопический социализм и отчаяние в надежде найти общий язык с природой — к идее *борьбы* в природе и между классами («пролетарское движение, — замечает Шелер попутно, — это рессентимент»). Гуманизм имеет другую еще, прямо противоположную, линию духовно-исторического становления-развития; причем несущественно, опирается ли эта сторона гуманизма на «реакционное движение романтизма» или нет. В любом случае гуманизм имеет не только традицию, исходящую из стремления преобразования внешнего мира природы и общества, но и традицию, идея которой — в стремлении «обновить конкретный гештальт человеческого сердца» (112). К этому движению гуманизма Шелер причисляет: кружок Ст. Георге, Фехнера, Бергсона, феноменологию, витализм, молодежное движение. Этими, по-шелеровски глобальными, обобщениями и отметинами завершается первая часть книги:]

«Хороший материал по философии истории этих западноевропейских душевных образований содержится в работе Э.Лукки “Три ступени эротики”<sup>8</sup> и в недавно опубликованном кропотливом, великолепно выполненном и достойном благодарности труде Пауля Глукхорна “Проблема любви в 18 веке и в немецком романтизме”, Галле 1922» (110).

## [20]

[Вторая часть книги («В»), раздел 1: «Любовь и ненависть», подраздел «Негативное». — Обсуждаются «любовь» и «ненависть» как феноменологические реальности, а это значит, по Шелеру, как «социальные акты» — социальные в смысле конкретно актуальных для каждого поступающего сознания категорий «я сам» (*das Selbst*) и «другой» (*der Andere*). — Данная выписка целиком воспроизводит абзац, в котором Шелер поясняет и дополняет свой тезис: *любовь и ненависть вообще не становятся тем, что они есть* — ни в отношении их носителей, ни

в отношении объектов этих чувств, ни в отношении возможного воздействия или результатов их проявления. Этот тезис, заявляет Шелер, радикально противоречит «господствующим привычкам мышления»:]

«Сказанное заключает в себе, во-первых, что любовь и ненависть отнюдь не *сводятся* к полюсам взаимоотношения “я” — “другой”; то есть любовь и ненависть не есть существенно социальные способы поведения<sup>\*\*</sup>, каковыми, например, являются функции со-чувствия. Можно, скажем, “любить и ненавидеть себя самого”; но невозможно себе самому со-чувствовать. Ибо, если и говорят о человеке, что он “жалеет себя самого” или что он “сам на себя сегодня не наладится” (высказывания, которые, без сомнения, имеют в виду совершенно определенные ситуации), то более точный анализ показывает тем не менее, что мы всегда имеем здесь дело с содержанием, представляемым в воображении, в фантазии: человек, о котором говорится, одновременно смотрит на себя самого так, “как если бы это был другой”, и так, “как этот (фигтурный) другой”, сопереживает свои собственные переживания. К примеру, я могу в воображении представить себя идущим за катафалком на моих собственных похоронах и т. д. Но и тогда сочувствие феноменологически остается *социальным* актом. Любовь к себе или ненависть к себе не нуждаются в такого рода иллюзии. Поэтому для того, чтобы любовь или ненависть состоялись, имели место, они не нуждаются как в необходимой предпосылке ни в направленности акта на “другого”, ни в какой-либо осознаваемой связи людей друг с другом. Если акты, направленные на других как других, мы назовем “альтруистическими актами”<sup>9</sup>, то любовь и ненависть по своему существу совсем не альтруистические акты. Ведь любовь в основном ориентирована на ценности и предметы (в которых видят воплощенные в них ценности), причем в принципе безразлично, “я” или “другой” имеют соответствующие ценности. Следовательно, любовь к чужому так же изначальна, как и любовь к своему, а ненависть к чужому — как и ненависть к своему. С другой стороны, акты, направленные на других как других, совсем не обязательно — акты любви. Зависть, злоба, злорадство направлены на других как других. Если “альтруизмом” называется установка одного человека по отношению к другим людям, сильная склонность отвернуться от себя и своих переживаний, то такая “социальная” установка вовсе не имеет ничего общего с установкой, которая “преисполнена любви” или “излучает милосердие”. А если любовь к другому основывается на подобном акте отворачивания, то, значит, она основывается одновременно на некоей изначальной ненависти, именно на *ненависти к самому себе*. Отворачивание от себя,

---

<sup>\*\*</sup> Другие сущностно социальные акты — это, например, обещание, послушание, приказ, следование долгу. См. подробный анализ «социопсихических» актов в книге: Г. Л. Штольтенберг, «Социопсихология». Берлин, 1914.

неспособность оставаться с “собою” (таков, к примеру, тип “общественника”) не имеет ничего общего с любовью» (173-174).

## [21]

[Та же проблематика в переносе на «общности». «Социальные вопросы» направлены на объект и не имеют поэтому отношения к «любви». Конечно, возможна любовь к народу как целому, к расе, какому-то социальному строю (в отличие от «класса», который не имеет в себе ценности); но такая любовь все же не индивидуальна. Можно быть антисемитом, ненавидеть немцев или французов, но при этом очень симпатизировать индивидам, представляющим тот или иной общий объект ненависти:]

«Таким образом, изначально существует и “любовь к себе”, и “ненависть к себе”, как существует “любовь к чужому” и “ненависть к чужому”. “Эгоизм” не есть “любовь к себе”. Ибо в эгоизме моя индивидуальная самость не дана мне как предмет любви, в отвлечении от всех социальных связей и только как носитель наивысших видов ценностей, которые находят выражение, например, в понятии “блага”, — тогда как я сам дан себе в своем стремлении как только “один среди других”, тот, кто ценности других просто-напросто *“не принимает во внимание”*. Поэтому как раз эгоизм нуждается в *особом видении другого*, а также в том, чтобы “не принимать во внимание” требования этих ценностей (а это ведь уже — *позитивный акт*, а не отсутствие такового). Эгоизм не есть поведение человека “как будто он один в мире”; наоборот, он уже предполагает наличие отдельного человека в качестве члена общества. Как раз эгоист всецело поглощен своим “социальным я”, оно-то и скрывает от него его индивидуальное я!<sup>10</sup> И это свое социальное я эгоист не имеет в качестве предмета акта любви, а только “увлечен” им, т. е. *живет* в нем. Он также направлен не на свои ценности как ценности (он их только находит как нечто само по себе случайное), а на *все* ценности, включая все вещные ценности и ценности других людей, но лишь постольку, *поскольку* они — его, станут или *могут* стать его ценностями, имеют отношение к нему! Все это — прямая противоположность *любви к себе!*» (175-176)

## [22]

[Выписка примечания:]

«В своей “Психологии мировоззрений” (Берлин, 1919) Карл Ясперс во всех существенных пунктах присоединяется к нижеследующим анализам в главе “Установка энтузиазма — это любовь”, с. 107-109<sup>11</sup>. По са-

мой проблеме см. также: А. Пфендер, "О моральных представлениях" (Нимейер, Галле)»<sup>12</sup> (176).

## [23]

[Второй абзац раздела II второй части книги: «Основные ценности любви и «любовь к добру». — Не всякий акт, направленный на ценность, — акт любви, хотя любовь направлена на ценности; здесь возможны подмены. «Любовь к прекрасному сама не прекрасна, любовь к познанию не имеет никакой ценности для познания» (87). Эти виды любви могут стать носителями нравственных ценностей лишь тогда и постольку, поскольку они принимают личностный отпечаток, становятся актами личности. Шелер вновь (после работы «Рессентимент в построении морали») ставит вопрос: существует ли любовь к добру? В той работе вопрос был истолкован, по словам Шелера, как «великий исходный пункт» (187) — от античной к христианской идее любви. Согласно первой существует любовь к «добру», согласно второй, — это «носитель ценности «добротого» в изначальном смысле» (там же). Добро как таковое нельзя любить, и даже это плохо (фарисейство); ведь формула фарисейства: «любите добро!» или, иначе, «любите людей постольку, поскольку они хорошие», соответственно: «Ненавидьте зло и людей злых!». В противоположность этому Шелер утверждает: любить надо всех как носителей ценностей — это будет по-христиански. Далее следует пояснение:]

«Но почему? По той простой причине, что нравственное "благорасположение" личности (в своем изначальном смысле) определяется — а для абсолютной сферы определяется даже исключительно — соразмерно любви, которая в нее вложена. Не может быть поэтому любви "к" такому "добру", которое для нее, личности, могло бы стать предметом — и вот почему любовь — среди других актов — является носителем ценности "нравственно добротого" в совершенно особенном и изначальном смысле. Если было бы возможно что-то вроде настоящей любви к добру, то тогда сама любовь никогда не могла бы быть носителем ценности нравственно добротого в изначальном смысле; но она-то и есть изначальнейший носитель добра (среди актов). Вот в этом движении от низкой ценности к более высокой — ценность "добротого" и обнаруживается в своем изначальнейшем виде. А потому и невозможно любить добро в бытии как нечто свое собственное. Ибо невозможно любить свою собственную любовь к другому лицу» (188).

## [24]

[Следующий абзац. — То же в повороте к Богу:]

«Это верно также по отношению к Богу. Самая высокая форма боголюбия — это не “любовь к Богу” как всеблагому существу, т. е. как некоторой предметной сути (*einer Sache*), но *соучастие* в Его любви к миру (*amare mundum in Deo*) и к Нему самому в себе (*amare Deum in Deo*), т. е. то, что схоластики, мистики, а до этого уже Августин, называли “*amare in Deo*”. Если мы хотим приписать Богу высшее нравственное качество в бесконечном способе бытия, то мы сможем это, только обратив нашу любовь (вместе с Иоанном и Августином) в самую его глубочайшую сущность и сказав: Он *есть* “бесконечная любовь”. К этому ядру божественного актуального центра только присоединяются в качестве “атрибутов” его всеблагость и его абсолютное нравственное совершенство. Поэтому существует только одно нравственное основное отношение между “добром” одного и “добром” другого: служение в следовании Ему и Его любви» (189).

## [25]

[Раздел III второй части, «Любовь и личность». — Данная выписка воспроизводит целиком третий абзац. Тема — актуально-интенциональный характер «любви» и «личности», неопредмечиваемость личности того, кого мы любим, несводимость любимого к тем или иным его свойствам и действиям. Шелер ссылается здесь на «Никомахову этику» Аристотеля и на свою книгу «Формализм в этике»:]

«Как еще дана нам личность в любви? Прежде всего уясним себе вот что: Хотя любовь в качестве предельно личностного поведения — это все же совершенно объективное поведение, — постольку и в том смысле “объективное”, поскольку мы в ней выходим из всякой ограниченности (сверхнормальным образом) своими собственными “интересами”, “желаниями”, “идеями”, — однако то, что в человеке является личностью, никогда не может быть нам дано в качестве “предмета”. Ни в любви, ни в других настоящих “актах”, — пусть даже и в “актах познания”, — личности не поддаются овеществлению. Личность есть непознаваемая и никогда не переводимая в “знание” индивидуально переживаемая субстанция единства всех актов, совершаемых некоторым человеческим существом; то есть не “предмет” и, уж конечно, не “вещь”. То, следовательно, что еще может быть мне дано предметно, — это всегда и только: 1. чужое тело (*Körper*), 2. единство его плоти (*Leiblichkeit*), 3. я (*das Ich*) и принадлежащая ему (витальная) “душа”. То же самое верно в отношении каждого человека перед лицом себя самого — внешнего. Личность может быть дана мне только так, что я “со-участвую” в ее актах: в плане познания это совершается при “понимании” и “сопереживании”, а в нравственном плане — в “ученичестве”. Нравственное ядро личности

Христа, например, дано только одному другому — Его ученику, апостолу. Только апостолы открывают ворота этой данности. Личность Христа может быть дана и такому ученику Христа, который ничего специально “исторического” о нем не знает — ни об обстоятельствах его жизни, ни даже о его историческом существовании; ведь знать себя в качестве ученика Христа, — а это, естественно, уже предполагает знание об историческом существовании Учителя, — это нечто иное, чем быть Его учеником. В противоположность такому ученичеству, личность Христа никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть дана теологу как теологу, какими бы сведениями он ни располагал о жизненном пути Христа (включая его душевные переживания): она, эта личность, неизбежно остается “трансцендентной” его взору. Вот о чем на каждом шагу забывает наш ученый теологический интеллектуализм!» (192-193).

## [26]

[Выписка воспроизводит большую часть следующего абзаца. Варьируется тот же христологический мотив, но перенесенный в философию и направленный против традиционной философии и теологии в особенности Нового времени (с их тенденцией к «опредмечиванию», овеществлению, субстанциализации духовных феноменов). Соображения Шелера в этом пункте поразительно (или не поразительно) напоминают, например, центральное положение Вяч. Иванова о новаторстве Достоевского: противопоставление «познанию» «проникновения»:]

«Нам всегда недоступна чисто нравственная ценность личности, потому что последняя сама ведь изначально воплощается в актах личности носителя любви, — эта предельная нравственная ценность личности может быть дана только в со-осуществлении, выполнении ее собственного акта любви. Для того, чтобы получить эту нравственную ценность как данность, мы должны любить то, что любит наш образец в своем “со-присутствии-в-любви”. Существует, правда, одна возможность, посредством которой может быть опредмечена хотя и не личность сама, но все же ее самость; однако путь здесь иной, чем тот, который ведет непосредственно через феномены выражения. — Везде и всюду, где мы чувствуем, что любимая нами личность намного превосходит нас, там возникает феномен, посредством которого мы овладеваем ее личным бытием: мы “со-осуществляем” акты ее собственной любви к себе и видим, что нам дано в этих воссоздаваемых актах. Именно это любящее участие в любви, посредством которого Бог любит себя самого, — Франц Brentano в наше время желает (?) найти в своей книге об Аристотеле уже в метафизике Аристотеля, а некоторые мистики и схоласты в прежние времена называли “Amare Deum in Deo”. Аналогичное положение вещей нам хорошо известно из взаимоотношений между людьми. В известных случаях мы

можем любить другого человека больше, чем он сам себя любит. Многие, например, кто ненавидят себя самих, тем не менее любимы другими, и всякое соучастное восполнение этими другими актов ненависти к себе тех, кого они любят, было бы уже актом ненависти к “ним”. Но есть еще случаи, когда ненависть человека к себе смягчается под воздействием слов любящего его и одновременно в его ответной любви — когда он как бы говорит себе: “Я не смею, не должен так ненавидеть того, кого она так любит”. Если только человек не ненавидит сам себя, а себя самого любит, то “соосуществление” или “восполнение” его любви к себе — это явным образом одна из форм, которые может принимать любовь к чужому (*die Fremdliebe*)» (193-194).

## [27]

[Раздел VI второй части: «Критика натуралистической теории и основания теории, построенной на феноменах», второй подраздел: «Факты в перспективе интересов». — Обсуждаются виды «любви к человечеству», как более или менее неподлинные:]

«И еще одно: Поскольку любовь к человечеству как индивидууму — это любовь к некоторому предмету, который дан Богу и *только* Богу — Ему *одному* — в его ценностной тотальности, то существует только одна интенция любви к человечеству как индивидууму; та, что ведет через Бога и “со”-ответствует интенциональному акту любви Бога к человечеству, но без того, чтобы носителю этого восполняющего акта когда-либо было дано то, что дано Богу в его любви и только Ему; т. е. истинная любовь к человечеству фундируется в “*amare in Deo*”» (220).

## [28]

[Продолжение предшествующей мысли — перенесенной теперь в социальный план «общностей». Выписка воспроизводит полный абзац:]

«И то, что верно в малом, верно также и в большом. Семью тоже любят на каком-то со-интенциональном ей ценностном фоне рода или племени, племя — на фоне народа, народ — на фоне нации, нацию — на фоне человечества. Никогда не бывало такого народа, который бы чувствовал себя так, как будто он “совсем один” на земле — совершенно один во времени, в пространстве и перед звездами; даже если бы он не знал никакого другого народа *эмпирически*, даже если бы перед ним никогда не вставал вопрос: один он, этот народ, или нет, то стоило лишь кому-то одному из них сказать своему народу: “Мы совсем одни в этом мире”, то каждый бы *содрогнулся*. И как раз в этом “содрогании” обнаружилось



бы, что изначально интенциональный предмет любви был больше и шире, чем этот народ.

Но и *человечество* никогда и нигде не было дано человеку в качестве изолированного ценностного предмета его любви. И для человечества всегда существовал ценностный фон в той или иной форме “божественного”. Эта направленность любви человека на ценностное качество божественного совершенно независимо от позитивных представлений о “богах” и предшествует образованию этих идей. (См. мою книгу: “О вечном в человеке”, том 1<sup>13</sup>)» (224).

## [29]

[Начало третьей части книги («С»), раздел I: «Значение и порядок проблем». Вся эта последняя часть называется «О чужом я». Именно теперь объем выписок резко возрастает. Основной вопрос, только намеченный в первом издании книги, — это «вопрос о сущностных, бытийственных и познавательных основах соединения человеческих я и человеческих душ» (244). Только решив этот вопрос, можно «обосновать социологию философски» (244). Эту мысль уже выразили Липпс, Дильтей, Бехер и Шпрангер, в психологии — Мюнстерберг, в психиатрии — Кронфельд. Что касается психологии, то здесь, казалось бы, проблема понимания чужой души, чужого сознания и т. п. является чем-то само собой разумеющимся. А между тем эту или подобную проблему психология не может решить изнутри себя самой, как *философскую проблему*. — Далее:]

«Граница всякой опредмечивающей психологии вообще (и экспериментальной психологии в особенности) лишь тогда может стать отчетливой, а ложные притязания этих наук лишь тогда — убедительным образом отклонены, когда удастся с точностью установить природу и слоистый характер душевно-духовного бытия, вплоть до “наблюдения” вообще, и когда затем будет определена граница, за которую не могут перейти ни чистый эксперимент на реакцию (в условиях которого “наблюдатель” является *руководителем* опыта), ни эксперимент, опирающийся на “систематическое самонаблюдение” (в условиях которого наблюдатель является *подопытным лицом*), ни наконец феноменологический (неиндуктивный) эксперимент, служащий только для наглядности “подразумеваемого”» (245-246).

## [30]

[Шелер ставит вопрос о «метасоциологии» (Metasozologie) (247), т. е. о таких связях между людьми, «социальность» которых коренится в глубинах самой человеческой природы. Здесь возникает целый ряд труд-

ностей методического характера. Данная сноска воспроизводит ряд вопросов и проблем, стоящих перед этой — намечаемой в дальнейшем как программа и лишь в качестве некоторого разросшегося резюме — «метасоциологией»:]

«1. Какое сущностное отношение имеется между я и общностью вообще — как в онтическом смысле, так и в смысле сущностного знания? Или лучше: имеется ли здесь сущностное отношение очевидной принадлежности (при строгом отвлечении от существования какого-либо *определенного* случайного я и какой-то определенной случайно общности)? Или везде здесь наличествует только фактическая связь? Существуют ли, далее, *разнообразные* формы настоящих сущностных соединений между “людьми” как витальными существами, и “людьми” как духовными и разумными существами, или одно из этих двух соотношений “случайно” и т. д.?» (248)<sup>14</sup>.

### [31]

[Первая длинная выписка. Контекст тот же. Текст говорит сам за себя:]

«3. Проблема вообще *источника* сознания общности и сознания чужого, т. е. трансцендентально-психологическая проблема знания о чужих я имеет так же мало общего с вопросом о юридическом праве вынесения приговора, как и с эмпирическими фактами так называемого происхождения и развития осознания всего чужого от детского до зрелого возраста. Скорее здесь — как во всех вопросах об “источнике” — дело касается вопроса о том, на каком месте в порядке “фундированности” интенций знания (*геср.* принадлежащих к ним реально-духовных актов личности) сознание общности и чужих я *начинается*, *геср.* какого рода акты знания должны быть осуществлены, когда знание чужого *начинается*. Вопрос, таким образом, уже в том, предполагает ли вообще знание чужого я в собственном я сознание я (наш ответ будет: да!); предполагает ли это знание чужого в своем источнике также и самосознание (наш ответ будет: нет!); предполагает ли, далее, знание чужого также и сознание Бога (в самом формальном смысле), будучи одинаково изначально с ним, или оно следует за ним в зависимости от источника (мы полагаем, что сумеем показать, — в противоположность Декарту, — что это знание чужого следует за сознанием Бога); предполагает ли уже сознание чужого я (в смысле чужого *духовного* я) знание о сфере природы и знание о “*Realitas*” этой “сферы” (то есть “реальном внешнем мире”), равно изначально этому миру, или такое знание следует за знанием чужого я (мы должны сделать решительный выбор в пользу “духовного я”, в пользу третьего члена этого противопоставления). Только то, что мы можем назвать на личностью “идеального знакового смысла” вообще, позволяет нам допус-

тить в качестве данности предпосылку актуализации знания о духовно чужих мне субъектах. В противоположность этому, вопрос об источнике знания о чужих витально-психических человеческих (resp. недочеловеческих) субъектах будет выглядеть иначе. Но и здесь придется спросить: является ли такое знание предшествующим знанию о природе (по сфере и по реальности), совпадающим с ним в истоке или последующим? Наш ответ будет тот, что первое наше знание о природе уже само есть знание о *выражении* живых существ, то есть что душевные явления (которые вообще всегда только даны в структурных связях) неизменно даны прежде всего в качестве выразительных единств. Далее, вопрос: предшествует ли знание о чужом я знанию о (мертвом) телесном мире, одновременно ему или следует за ним? Наш ответ будет: "предшествует". Так, дикарю и ребенку феномен мертвого вообще еще не дан; то, что дано и тому, и другому, — это *одно* большое поле выражения, на фоне которого выделяются какие-либо отдельные, изолированные единства. Далее: предшествует ли знание о чужом я знанию об органической форме (у человека — "плоть"); возникает ли оно вместе с ним или следует после него и после всего, что с ним сущностно соединяется в данности (окружающая среда, спонтанное движение и т. д.)? Мы ответим: оно возникает вместе, одновременно с ним. Только из целостности "одушевленного тела" происходит дифференциация знания: в одном направлении происходит разделение на внутреннее и внешнее тело (*Leib-körper*<sup>15</sup>), а в другом — у человека, живущего с другими людьми, появляется "внутренний мир".

Тем самым прояснится то, что мы подразумеваем под "вопросом об источнике". Все столь важные вопросы об источнике в теории познания (в отличие от критики познания, которая имеет дело с вопросами правомочности и критерия) имеют то своеобразие, что они должны ставиться совершенно независимо от любой определенной фазы эмпирического развития такого-то конкретного человека в его знании об *этих* случайных реальных предметах (скажем, от генезиса и развития знания такого-то ребенка о душевном мире его матери и ее психической жизни с точки зрения содержания)» (249-251).

## [32]

[Обсуждается вопрос о том, в каком отношении сущностные формы «человечески-социальных» групп находятся к источнику представлений о «другом». Знание о другом в действительности появляется на ранних стадиях развития человека, когда представления усваиваются бессознательно стадным инстинктом в результате «настоящего слияния» и в результате настоящей «Traditio». Отсюда и предрасположенность к пробуждению этих бессознательно усвоенных представлений и содержания в сознательном, зрелом возрасте, — «стадными» и «массовыми» мы

их теперь совсем не хотим признать, — уже в пределах той или иной «социально-душевной структуры группы» (252). Далее:]

«Также и *глубинные отличия* в душевно-духовном существе чужого субъекта, в которые способно проникнуть наше знание о других, подлежит здесь определению. Они, эти отличия, кончаются в совершенно неинтелигибельном бытии чужой личности, например, в уже не «опредмечиваемых» актах личности (которым в лучшем случае можно только со-действовать, вос-полнять); они теряются, далее, в абсолютно интимной сфере содержания чужого духовного бытия, «передать» которую не в состоянии даже свободный акт свободного сообщения (Mitteilung). Предшествующие этим абсолютным границам глубинные отличия, связанные с пониманием чужого я, также строго зависимы от групповых *форм* (таковы, например, дружба, товарищество, знакомство, различия в обращении на «ты», «вы», «он»); они, далее, находятся в соответствии с формами брака, семьи, родины, рода, племени, народа, нации, религиозной общности, культурного круга и т. д.» (252).

### [33]

[При обсуждении «учения об иерархии слоев» (252) в этнологии речь заходит о «социопсихологии и психосоциологии первобытного мышления» (252): здесь Шелер делает сноску-примечание, а М.М.Б., видимо, берет на заметку:]

«Это удачное различие принадлежит Штольтенбергу, см. его книгу «Социопсихология». Часть I. Берлин, Curtius, 1914» (252).

### [34]

[Вопрос об эмпирической психологии человека и развитии человека как родового существа в смысле развития знания. Эмпирическая психология стоит не на себе. Что такое внутреннее восприятие? Каким образом в нем при всей множественности актов возможна строгая идентифицируемость воспринимаемого предмета со стороны множества воспринимающих? На подобные вопросы эмпирическая психология не может ответить. Это — вопросы «сущностной онтологии психического», «теории и критики познания в психологии» (254). Наивные предпосылки эмпирической психологии: что познание других как других — возможно; что возможна и сообщаемость внутреннего восприятия и опыта, его переводимость в высказывание. Проблема условий внутреннего восприятия; обозначим ее как проблему «внутреннего смысла»:]

«И все же нет ничего более достоверного, как мне кажется, чем утверждение, что науки о предметах, не поддающихся идентификации, вообще не может быть. Поэтому дефиниция психического, которую пытались дать многие, исключала бы — при условии, что психическое было бы дано только “кому-то одному” (исключала бы, если бы была правильной), — *всякую* эмпирическую психологию. Ведь психическое, данное единственному существу, должно быть идентифицировано не только во множестве актов этого единственного существа, но также и многими другими лицами. Только *реалистическая* психология, в которой содержание внутреннего восприятия отчетливо отличается от самого воспринятого, т. е. от реального психического состояния, выводит за пределы непосредственного сознания настоящего времени. Нельзя же не видеть, что сознание как таковое, т. е. *закономерно-сообразное* своей сущности, — это только сознание своего настоящего (хотя бы в него и входили, но в качестве частных его содержаний, моменты осознанного настоящего, прошлого и будущего). Восприимчивость, внимание, наблюдение, которые — в этом порядке предполагающиеся — в порядке источника актов знания о психическом никогда не могут затронуть самого внутренне воспринятого, а относятся только к данному в ретенции<sup>16</sup>, — так вот они не могут, опять-таки по своей сущности и в границах осуществимого в исследовании, стать предметом анализов эмпирической психологии: последняя ведь уже пользуется результатами их как средствами познания; вопросы эти принадлежат теории познания психологии как проблеме. Находится ли самонаблюдение как вид акта по своему *источнику* в отношении предшествования, одновременности или следствия к наблюдению чужого (подобно тому как, скажем, внутреннее восприятие имеет место “раньше”, чем внутреннее восприятие чужого)? Или оно, самонаблюдение, по способу отношения только аналогия в приложении к себе самому, “как если бы я был другим”<sup>\*\*\*</sup>, как это заметил уже Т. Гоббс, и — на наш взгляд — правильно. И не в меньшей степени, опять-таки, гносеология понимания — это предпосылка объяснения, а не объект объяснения со стороны эмпирической психологии. “Высказывания” подопытного лица о том, что оно обнаружило, скажем, в экспериментально оснащенном самонаблюдении, должны ведь сперва быть “поняты” осуществляющим опыт экспериментатором, во всяком случае должны осмысливаться им в ходе эксперимента и после него, прежде чем высказанное сможет притязать на утверждение “научного факта”. Эмпирическая психология не может объяснить это сопутствующее эксперименту и следующее за ним понимание, мышление: оно, такое понимание, есть социально-гносеологическая *предпосылка* метода эмпирической психологии.

---

<sup>\*\*\*</sup> Внутреннее наблюдение — это искусственное нарушение течения жизни, т. е. такой способ отношения к переживаемому настоящему, «как если бы» оно уже завершилось и прошло (255).

Мы только потому не имеем в настоящее время ясных и надежных представлений о принципиальных познавательных границах эмпирической психологии, что в нашем распоряжении еще только первые слабые начатки онтической эйдологии психической реальности, теории познания психологии и в особенности экспериментальной психологии. Например, вопрос о *повторяемости* психических процессов у определенного числа многих людей и вопрос о том, какие основные виды “процессов” тем самым вообще “повторимы” и экспериментально воспроизводимы, а какие — *нет*; и потом: в каких фазах развития отдельного человека и групп повторяемость еще возможна и в каком приближении?\*\*\*\* — Вся эта проблематика нуждается сперва в прояснении, если мы хотим получить более или менее отчетливое представление об устойчивых познавательных границах индуктивного эксперимента. Что всякий акт возможного наблюдения предполагает усмотрение *сущности* подлежащего наблюдению факта, — это в настоящее время признается еще далеко не в достаточной мере. Прежде всего нам недостает ясного представления об онтических сущностных границах *опредмечиваемого психического* вообще. Нозтически-психическое бытие не в целом, а только в какой-то своей *части* “предметоспособно”, эта доступная опредмечиванию часть нозтически-психического целого сама в свою очередь поддается наблюдению и воспроизведению только в одной очень *маленькой* своей части (без сущностного изменения его наличного бытия); и на доступное наблюдению психическое влиять экспериментально-целенаправленным образом можно только отчасти, руководствуясь предшествовавшим сущностным анализом вариативных компонентов его. Мы так часто слышим сегодня со стороны психологов-экспериментаторов, делающих предметом своих экспериментальных исследований “высшие” функции (функции мышления, воления, религиозных актов и т. д.), что “*всё*” духовно-душевное бытие должно быть подвергнуто экспериментальному изучению. В противоположность этому необходимо констатировать, что *целостная* сущность нозтических актов никогда не была и просто *не может быть* ни внутренне “воспринимаемой”, ни подсмотренной, видимой и наблюдаемой, ни тем более стать предметом экспериментального воздействия: не в силу принципиально подвижных границ знания и методов, а по причине своей *онтической сущности*; что, следовательно, когда говорят: “Для меня значение имеет только то, что может быть исследовано экспериментальным путем”, — то это значит онтически отвергать самое существенное в человеческой природе (в отличие от животного), именно — сам “разум”. Все, что поддается эксперименту, располагается исключительно в границах *витально-психического*, целенаправленно-автоматического бытия и события, т. е. *ниже* царства “свободных” духовных актов личности. Только воздействие этой последней на витально-психическое бытие и событие, с одной стороны, и условия, свидетельствующие о нали-

---

\*\*\*\* Ср. в этой связи выше цитировавшуюся работу Коффки.

ции, присутствии духовно-личностных актов определенного рода, с другой стороны, еще находятся внутри объективируемого бытия, с которым только и имеет дело экспериментальная эмпирическая психология. Конечно, это был значительный шаг вперед, когда новейшая психология начала распознавать границу ассоциативно-механической схематизации (и с объективной стороны принципа поведения и реализации), которую еще Мюнстерберг хотел приложить к ней; когда психология разглядела в “чистом” ощущении далеко не сразу поддающийся обнаружению гипотетический пограничный предмет, — который никоим образом не есть “факт” и который получали вследствие отвлечения от разнообразно дифференцированных данных наблюдения и от ценностно предпосланных данных, так же как вследствие отвлечения от совершенно различных интенциональных форм; прогресс был и в том, что психология распознала в ассоциации по смежности и в механической репродукции, которая стала возможной посредством ассоциативных планов, только меняющиеся по своей величине компоненты торможения, необходимого для автоматического движения души, направляемой на “задачи” и “цели” со стороны инстинктивных импульсов или волевых актов. Но, по моему мнению, она, психология, поддавалась бы грубому заблуждению, если бы вообразила себе при этом, что она тем самым уже выходит за пределы витально определенной душевной жизни как возможного коррелята “внутреннего смысла” и начала исследование духовно-ноэтического бытия. Здесь залегает целая область бытия, которая скорее вообще трансинтеллигибельна эмпирической психологии<sup>17</sup>, будет ли она экспериментальной или нет; и это по причине *онтического* существа этой области; не в том смысле, что ноэтику и психологию отличают только методы или “точка зрения наблюдателя” (как думали Виндельбанд, Мюнстерберг, Натопф и другие). Решающим обстоятельством здесь являются скорее две вещи: 1. что (духовная) личность *qua* личность вообще не есть *объективируемое* бытие, а в точности как “акт” (а личность — только упорядоченный строй актов, независимый от времени и пространства, — бытийно-конкретная целостность которой включает в свое определение каждый отдельный акт и чья целостная вариативность, далее, со своей стороны варьирует каждый отдельный акт, т. е., как я имею обыкновение говорить, личность — это “акт-субстанция”); так вот — в точности как “акт” личность становится доступной в своем существовании (*Dasein*) только через со-действие (со-мыслие, со-воление, со-чувствование, восполнение-следование-по-стопам мыслей и чувств других), осуществляемое некоторым бытием, которое в состоянии принимать участие в личном бытии другого. Только *такое* участие в бытии (*Seinsteilnahme*) замещает знание об объективируемых, познаваемых предметах и способно служить подобным замещением, так как знание — это некоторая производная разновидность (*eine Abart*) участия в бытии (именно — участия в бытии как опредмечивания бытия), а “сознание” в субъективном смысле тоже не более чем разновидность “знания”, именно знание посредством реф-

лекции на содержание акта, данного как его результат. Но понять личность и ее ноззис ("дух") можно только по ее наличному бытию и по ноззическим коррелятам акта. "Понимание", таким образом, — это, по крайней мере, столь же изначальный *источник* фактов и данностей содержания, как и "восприятие" (а значит, также и "внутреннее" восприятие), — и оно, понимание, со своей стороны, является для всякого внутреннего наблюдения и самонаблюдения предпосылкой в порядке источника актов. Понимание ни в коем случае не есть только понимание чужого (скажем, на основании воспринятого мною самим). Оно в такой же мере изначально есть само-понимание. (Понимание чужого — это только *то* понимание, которое имеет своею предпосылкой способность "слышать", то есть восприятие чего-либо свободно и спонтанно высказанного, — качество, обладание которым незаменимо никаким спонтанно приобретенным знанием и познанием самого воспринимающего.) Понимание — в такой же мере в качестве понимания акта, в какой и в качестве понимания объективного *смысла* — есть не совпадающий ни с каким восприятием и никак восприятием не обоснованный основной вид участия одного бытия духовного свойства в наличном бытии другого духовного бытия — так же, как самоидентификация и восполняющее содействие есть основной вид участия в его существовании\*\*\*\*. А потому и понимающая психология, как познание конкретных личностей и конкретных смысловых связей их нозм, отличается от любой психологии, *опредмечивающей* реальное бытие психического, — отличается не только *методически*, но и *онтически*; и неправильно думать, будто экспериментальная психология наблюдения может на какой-то стадии своего развития достигнуть того, что желает осуществить понимающая психология в качестве основания наук о духе. — Во-вторых, решающим является и то обстоятельство, что личность и дух представляют собою некоторое сущее, которое по своей сущности *трансинтеллигибельно*, недоступно никакому произвольному познаванию (в противоположность мертвому бытию и всему "витальному"), потому что дать или не давать, услышать и знать себя решается личностью и духом по их свободному *усмотрению*. Личности могут молчать или умалчивать о своих мыслях. А это — нечто совсем иное, чем просто не говорить. Это некоторое активное поведение, с помощью которого личности могут сами скрывать свое наличное бытие от всякого внешнего, произвольного вмешательства познания, и в той мере, в каком сами этого желают, — не оставляя при этом никаких телесных следов и признаков, автоматически производных от такого умолча-

---

\*\*\*\* Если Бог мыслится как личность, то знание об этой личности мыслимо уже не в качестве предметного знания, но только как *cogitare, velle, ahae* «in Deo», т. е. как содействие божественной жизни и «вслушивание» в его слово, посредством которого он сам свидетельствует о своем бытии как личности. (Ср. «О вечном в человеке», 1).



ния\*\*\*\*\* . “Молчать” не может вся вообще природа. Поэтому природа, включая душевно-витальное в ней (которое постоянно имеет строго однозначное параллельное соответствие в физиологических процессах тела), по крайней мере в принципе поддается произвольному познанию извне» (254-259).

### [35]

[Пункт «5» из шести узловых пунктов всей экспозиции проблемы чужого я: проблема метафизики. Примат «вещей» над «методами». Еще важнее — «порядок проблем в отношении самих вещей»: только он освещает путь к единству познания и метафизики при решении проблемы чужого я:]

«Но этот порядок (как, по нашему мнению, при всякой метафизике или, лучше сказать, при всех метанауках) — следующий: общее основание как теоретико-познавательного, так и метафизического исследования должно быть, во-первых, не связанным с существованием эйдологическим, познанием сущностного отношения между я и общностью вообще; во-вторых, точное прояснение существа дела в естественном мировоззрении. За этим непосредственно следует теоретико-познавательный вопрос об *источнике* знания о чужом я, а затем — познавательно-критическое оправдание этого знания в случае эмпирического познания. Только после того, как оба этих вопроса будут окончательно решены, понимающая и наблюдающая психология могут и должны получить право голоса» (261-262).

### [36]

[Последний пункт, «6», конспективной проблематизации «чужого я». Проблема индивидуума и общности, «я» и «другого» как «душевных субъектов» — это в конечном счете и в фундаментальном смысле проблема *ценности* (*Wertproblem*) — и этической, и юридически-правовой. Фихте, А. Риль, Г. Коген (с его — в «Этике чистой воли» — признанием другого в качестве «юридической личности»). Все эти теории, — утверждает Шелер, — должны быть отвергнуты. «Они представляют собою чистое переворачивание (*die pure Umkehrung*) антично-платонического

---

\*\*\*\*\* Самопонимание — будучи в источнике своем предпосылкой для того, чтобы одна личность могла дать другой личности понять себя (посредством превращения себя в предмет восприятия и усмотрения) в том, что она, эта личность, есть, мыслит, желает, любит и т. д., — самопонимание еще в большей мере опирается на технику умолчания. Отсюда «*sanctum silentium*» во многих религиозных и метафизических общностях (буддисты, христианское монашество, квакеры и т. д.). См. об этом прекрасное исследование Одо Касселя о «*sanctum silentium*» в античных мистериях (диссертация, Бонн).

и аристотелевского «добра» с «вот-этим-здесь-сущим» (dem «Da-sei-enden») (omne ens est bonum), позитивной степени ценности со степенью бытия» (263). Но это отклонение такого рода теорий не должно мешать нам видеть заключенную в них относительную истину. Данная выписка воспроизводит целиком абзац, представляющий собой аргументацию не против античного и средневекового отождествления «добра» и «сущего», — шелеровский гипертезис, — а наоборот, восполняющую оговорку к нему:]

«Я вижу ее (“ценность относительной истины” в традиционном отождествлении “добра” и “сущего”. — Переводч.) в том, что, хотя существование личности необходимо предшествует ее ценности в онтическом плане, но оно столь же изначально и совпадает в этом плане со своим наличным бытием (So-sein) (в качестве индивидуума), которое в иерархическом плане для нас (πρὸς ἑμᾶς) являет в действительности ценностную данность личности — данность, правда, не предшествующую данности ее существования (как того желает наше этическое учение), но зато предшествующую упорядоченной данности на-личного бытия. Чтобы ценностная данность личности вообще предшествовала данности существования (не только данности наличного бытия ее), — это невозможно по самой сути дела, так как не может существовать ценностное бытие независимое, свободное от существования: его не может быть ни в сфере данности, ни в сфере бытия. И это тем более верно тогда, когда к этому присоединяется другое еще заблуждение: когда ценностную данность, которая обосновывает всякое идеальное долженствование, — а тем более, значит, и всякое “признание” идеального долженствования, — хотят фундировать лишь на актах признания и уважения. Но этот акт “признания и уважения” теряет всякую опору и оказывается целиком и полностью “в пустоте”, если ему уже не *предпослано* то или иное личное существование (X) и ценностное бытие данного здесь сущего» (263-264).

### [37]

[Представление о чистом диалоге между личностями Шелер отклоняет. М. Бубер, со своей стороны, ставит в «Я и Ты» (1923) под подозрение чистоту богоотношения у Шелера, не называя его имени; но при этом усматривает в этом неверном представлении верный момент. Этот момент истины в идее чистого предстояния «я» и «ты» заключается в том, что только на основе «чистых ценностных отношений» появляются эмоционально достоверные знания, которые выступают как предпосылки для всякого ценностного бытия вообще, «а потому и для существования чужих личностей и общностей» (264). Эмоциональная сфера обладает — причем без всякого отношения к теории — своею собственной достоверностью:]

«Не только тот или иной нравственный акт, но все нравственно релевантные акты, переживания и состояния — поскольку в них интенционально включается сущностное отношение к другим нравственным личностным существам (вина, заслуга, ответственность, сознание долга, любовь, обещание, благодарность и т. д.) — указывают уже сами по себе, в силу их актуальной природы, в направлении чужого личного существа — без того однако, чтобы эти чужие личности непременно были бы уже даны до этого; без того, чтобы с самого начала иметь основания полагать, будто такие акты, — мы называем их сущностно-социальными актами, — возникли и произошли только в фактическом общении человека с человеком. Как раз эти акты и переживания при более тщательном исследовании скорее показывают, что их никак нельзя сводить к какому-то механическому соединению простых досоциальных актов и переживаний плюс случайный опыт других людей. Они, напротив, показывают, что уже по существенному составу человеческого сознания во всяком индивидуе так или иначе внутренне присутствует общество и что человек не только часть общества, но также и общество, как член взаимоотношения, — существенная часть человека; что не только я член *мы*, но также и *мы* — член *я*. Нужно даже спросить, не является ли эта сущностная упорядочивающая приобщенность индивидуально-единичного я к возможной общности самой разнообразной, так что до всякого случайного эмпирического знания и независимо от него (а равно и от всякого фактического взаимодействия людей друг с другом) можно было бы обнаружить такую приобщенность индивида ко множеству сущностно отличающихся один от другого видов групп и общих групповых ценностей путем чисто имманентного исследования и познания сущностного состава акта каждого я. В качестве особого случая этих видов общности, но одновременно и в качестве основополагающего, высшего условия идеальной возможности для всех других случаев, позволительно особо подчеркнуть общность каждой личности с Богом как личностью всех личностей — общность, основанную на религиозных актах любви к Богу: благоговении перед Богом, страхе перед Богом, ответственности и со-ответственности “перед” Богом, сознании вины, благодарности и т. д. перед лицом Бога. В особенности этическую очевидность объективной обязательности актов обещания вообще — вот что абсолютно невозможно понять, не принимая во внимание Бога как ответно противостоящего личного отношения, предшествующего в своем источнике всякому другому отношению» (264-266).

## [38]

[Раздел II третьей части: «Достоверность *ты*». Исходный пункт — выдвинутая в книге «Формализм в этике и материальная этика ценностей» гипотеза («мыслительный эксперимент») «гносеологического Робинзона»; ее Шелер пересказывает и к ней возвращается. Если мы допустим существование такого человеческого существа, который никогда

не знал себе подобных, то спрашивается: (1) имел бы такой «Робинзон» какое-то знание о человеческой общности и таких же, как он, существах? И (2) мог ли бы знать он, что и сам принадлежит к такой общности? На оба вопроса в «Формализме» дан положительный ответ: Робинзон от теории познания, гипотетически предположенный, имел бы *априорное* представление и об общности, и о своей принадлежности к ней — до и вне всякого эмпирического знания о себе подобных или о группе. Для Шелера важно развести априорное и эмпирическое знание о «другом», о «ты»; поэтому он с удовлетворением цитирует Й. Фолькельта («Эстетическое сознание», 1920), выдвинувшего идею «первичной достоверности *ты*» и даже «сущностной связи достоверного знания *я* о себе и о *ты*», хотя Шелер совершенно не принимает интерпретацию априорной достоверности *ты* самим Фолькельтом. Главное для него, однако, — именно разведение априорного и эмпирического в этой идее; оттого он не считает нужным спорить с Фолькельтом прямо, предпочитая углубить то, что говорилось уже в «Формализме», а до этого в первом издании книги о симпатии («К феноменологии и теории чувств симпатии и о любви и ненависти», 1913). — Данная выписка воспроизводит автореферат и обогащенную после ознакомления с другими работами гипотезу о «гносеологическом Робинзоне»:]

«Согласно моему “Формализму”<sup>19</sup>, основанное на очевидности знание Робинзоном об экзистенции некоторого “Ты” вообще и о его, Робинзона, принадлежности к некоторой общности (имеется в виду объективно и субъективно *априорная* достоверность такого знания, в противоположность только случайному, наблюдающему, индуктивному “опыту”) имеет все же какое-то основание в созерцании, а именно — пустое сознание resp. сознание не-существования (в смысле случайности существования некоторой предпосланной настоящей сущности) возможности эмоциональных актов, каковыми они предстают, например, в видовых проявлениях “настоящей” любви к чужому. Также и относительно актов устремления мы могли бы сказать так: “сознание недостаточности”, “незаполненное сознание”, которое наш Робинзон всегда и необходимо-закономерно переживал бы, осуществляя акты духовного и душевного свойства, могут образовывать какое-то объективное единство смысла только в *м е с т е* с возможными социальными встречными актами. Из этих сущностно определенных и неразменных *п у с т ы х* мест проявления интенциональных актов Робинзона, по нашему мнению, у него и возникло бы в высшей степени позитивное созерцание и идея чего-то такого, что *и м е е т м е с т о* в качестве сферы *ты* (als Sphäre des Du) и чему он не знает ни одного примера. При этом здесь нет и не может быть речи о так называемой “врожденной идее” (виртуальной или актуальной), а тем более — об “интуитивной достоверности чего-то не переживаемого в опыте”<sup>20</sup>, потому что это — совершенно определенные *самопереживания* (созерцаемые и наблюдаемые, конечно, эйдологиче-

ски), на основе которых, *гесп.* на позитивно пережитом "холостом ходу" которых, у Робинзона и образовалась бы идея *ты*, идея "общности вообще"» (270-271).

### [39]

[Ответ на критику Ганса Дриша (в его «Философии органического»). Речь идет о проблеме души/тела в связи с восприятием «другого»:]

«В ответ на это мы скажем (пользуясь нашей терминологией) только, что мир *ты* (*Duwelt*) и мир общности — это такая же сущностная сфера сущего, как и сфера внешнего мира, как сфера внутреннего мира или сфера окружающей мое тело среды, как сфера божественного. Но для *любой* настоящей, полноценной «сферы» сущего значим тот факт, что как сущностное целое, в котором происходит реальное полагание всякого возможного предмета, она, эта сфера, *предпослана* в качестве «фона»; что она, следовательно, ни в коем случае не образует просто сумму всех случайных фактов в ней. Это учение о предпосланности (*Vorgegebenheit*) определенных сфер бытия, в строгой корреляции с которыми находятся при этом совершенно определенные виды актов (причем для каждого *возможного* человеческого «знания о чем-то») образует — как будет подробнее показано в другой связи — некоторую всеобщую познавательную-эйдологическую предпосылку отстаиваемой здесь теории познания вообще. Везде и всюду «проблема сфер» должна строго отделяться 1. от проблемы реальности, к примеру, реальности внешнего мира, реальности божественного и т. д., 2. от вопроса о том, *какие* из установленных фактов действительно существуют в такой-то предпосланной сфере, а не в других» (272).

### [40]

[Раздел II третьей части: «Восприятие чужого». Теория заключения по аналогии. Как различаются свое и чужое в восприятии. «Заключение по аналогии» имеет свои аналогии в мире животных и детей, хотя ни те, ни другие, естественно, не способны на такие заключения. Не способен на него, очевидно, и грудной ребенок на 25 день:]

«И однако мисс Гинн рассказывает о своей племяннице, что та уже в этот период проявляла интерес к человеческим лицам — задолго до того, как стала реагировать на простые цветовые раздражители. Подобным же образом не просто звуковые раздражения, но внятное звучание человеческого голоса впервые пробуждает внимание и интерес. Согласно исследованиям В. Штерна по психологии детства<sup>21</sup>, уже на втором месяце жизни ребенка можно наблюдать, что он не остается равнодушным к голосу и

лицу матери, они вызывают у него “легкую улыбку”. В середине первого года жизни ребенка можно установить, что ребенок по-разному реагирует на различные выражения лица у его родителей. Совершенно правильно замечает по этому поводу Коффка: “Если так, то воззрение, в соответствии с которым такие феномены, как “приветливость” или “неприветливость”, якобы примитивны, само оказывается более примитивным, чем, к примеру, феномен голубого пятна” (с. 96<sup>22</sup>; см. выше). Из этого и подобных фактов мы делаем вывод, что “выражение” — это вообще *самое первое*, что человек усваивает во вне его находящемся бытии; и что он схватывает какие бы то ни было чувственные явления первоначально лишь в той мере и постольку, поскольку они способны “представлять” собою целостные душевные выражения. Здесь не может быть речи не только о “заключении по аналогии”; равным образом, речь не идет и о сложных “процессах ассимиляции”, которые предполагает Б. Эрмман для того, чтобы объяснить начальное “понимание” \*\*\*\*\* (275).

## [41]

[Проблема «выражения» в координатах *я и другого*. Смещение этих координат — как в плане осмысления доцивилизованных народов, так и в плане переоценки и идеализации культуры, образования, «обучения» (процесс которого Шелер связывает скорее с «обездушевливанием», чем с «одушевлением», поскольку изначальные «выражения» стираются и замещаются случайными «функциями», с которыми на самом деле и имеет дело ассоциативная психология и ее метод «заключения по аналогии»):]

«Далее, хотя мы и обладаем сознанием своих выразительных движений — но, правда, лишь постольку, поскольку не думаем о зеркале и подобном, — мы обладаем им, сознанием, все же только в форме *движительных* интенций и следствий ощущаемых нами движений и положений; между тем как в отношении других существ нам даны в первую очередь только оптические образы чужих движений, с которыми данные об ощущении собственных движений не имеют практически *ничего* общего или похожего» (276).

## [42]

[Данная выписка поясняет предшествующее утверждение: заключение по аналогии — если бы оно вообще имело место и если бы для него был материал — никак не приводит к содержанию предполагаемой аналогии:]

---

\*\*\*\*\* B. Erdmann. Reproduktionspsychologie.

«Ибо логически правильно (а никаким не *quaternio terminorum*) заключение по аналогии было бы только в том случае, если бы теория эта гласила: там, где имеют место одинаковые выразительные движения, какими я их осуществляю, — присутствует как-то и *мое я* — но не *чужое* и *другое я*. Но если заключение по аналогии утверждает реальность чужого я, отличного от моего я, то это — ложное заключение, *quaternio terminorum*\*\*\*\*\*. Только теперь наконец нам открывается содержание того предположения, на котором стоит вся эта теория! Предположение заключает в себе признание того, что существуют другие индивиды с другою, чем мое я, душою. Но дело в том, что заключение по аналогии лишь в той мере может допускать существование чужих я, в какой эти последние одинаковы с моим я; оно, таким образом, никогда не ведет к реальности чужих индивидуальных душ» (277).

### [43]

[Мы не только знаем, что есть другие индивиды, мы знаем и то, что никогда не воспринимаем их адекватно, в свойственном им индивидуальном существе. Но хоть это мы все-таки знаем. Дело обстоит не так, что мы судим о другом я на основании того, что у него имеется тело; нет, мы именно знаем, что воспринимаемое нами я — это «индивидуум», притом отличающийся от нас. Не потому, следовательно, другой для нас индивидуум, что он — «другой», а наоборот, другой для нас потому и другой, что он — индивидуум:]

«Для того, чтобы знать о существовании какого-то индивидуального я, вовсе не требуется знание о его теле. Даже там, где нам даны какие-то знаки и *следы* его духовной деятельности, как, например, художественное произведение или отчетливое единство какого-то волевого воздействия, мы уже тем самым воспринимаем деятельно-активное индивидуальное я» (279).

### [44]

[Подчеркнув целостный (индивидуальный) характер восприятия нами *другого*, Шелер возвращается к исходным допущениям двух родственных теорий, на которые направлена в основном его критика современных концепций «чужого я»: (1) теории механического параллелизма с его заключением по аналогии и (2) теории вчувствования:]

«Но вот мы спросим теперь, является ли двойной исходный пункт обеих теорий феноменологически правильным, если утверждается: 1. Нам

---

\*\*\*\*\* «Шаг от своего собственного к чужому я — это совсем другой шаг, чем от одной данности чужого я к другой, третьей и т. д.» (277).

“практически” всегда “дано” только собственное я. 2. То, что нам “практически” дано от какого-то другого человека, — это только *вид его тела*, его изменения, движения и т. д., и только на основании этой данности возникает — так или иначе — предположение о его одушевленности, допущение экзистенции чужого я» (281).

## [45]

[Последняя выписка — примечание. Обе теории (см. выписку 44) исходят из «само собой разумеющегося» (чего больше всего следует стыдиться философу), оставаясь на «реалистической» (а не феноменологической) точке зрения:]

«Внутреннее восприятие” в качестве *направления акта* отличается от “внешнего восприятия” (*сущность* которого еще не в том, что оно осуществляется посредством сенсорных функций, того меньше — посредством сенсорных органов). Отличие это, понятно, не имеет совершенно ничего общего с тем, что для данного индивида находится “вовне” и “внутри”. К восприятию психического существенным образом “принадлежит” “внутреннее восприятие”, причем совершенно безразлично, воспринимает ли воспринимающий “себя самого” или кого-то другого. См. об этих понятиях также мою статью “Идолы внутреннего восприятия” в книге “О падении ценностей”, 2-е издание<sup>23</sup> (282).

## Примечания к переводу Шелера

1. См.: Адам Смит. Теория нравственных чувств. М., «Республика», 1997. Уточнения и правка перевода, осуществленные в этом издании, коснулись также и понятия «беспристрастный наблюдатель (свидетель)» (*impartial spectator*): см. ниже (с. 332).

2. В *словаре* М.М.Б. «беспристрастный зритель» Шелера как бы похож на нейтрального «третьего» (т. е. не я, не ты, а кто-то мне неизвестный); следует поэтому обращать внимание на разницу в применении этих категорий. В ПТД говорится о «точке зрения безучастного “третьего”» (с. 25), но понимается при этом нечто противоположное ходячей идее об объективной повествовательной позиции от третьего лица. Главное, однако, в концепции Шелера — это социальная динамика при самонаблюдении, которая обсуждается во многих его работах. «Все самонаблюдение, как прекрасно знал уже Т. Гоббс, есть только “поведение” относительно себя, “как если бы” я был “другим”» (Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft* [1926], Bern/München: Francke, 1980, S. 57). Из этого положения вытекает, что самооценка, самосознание, самонаблюдение, самоосвещение и т. д. всегда исходят из возможной перспективы других. Интересное применение этой идеи в связи с интерпретацией роли



зрителя в романе «Идиот» Достоевского см.: Victor Emil von Gebtsattel. «Der Einzelne und sein Zuschauer», in: *Zeitschrift für Pathopsychologie*, Bd. II, 1. Heft (1913/1914).

3. Диссертация Эдит Штайн была защищена в 1916 г. во Фрайбурге-на-Бреслау и первоначально называлась «Проблема вчувствования в ее историческом развитии и феноменологическом рассмотрении». Опубликована в Галле в 1917 г.; репринт этого издания вышел в 1980 г. В своей книге Шелер ссылается на эту работу трижды. В своих воспоминаниях Э. Штайн пишет о том, какое сильное впечатление произвел на нее Шелер — не только как мыслитель, но и как новообращенный католик. Любопытно, что в 20-е гг. Э. Штайн не только перешла в католичество (1922), но и потом (1934) вступила в орден кармелитов, а Шелер, наоборот, отошел от католицизма и от церкви вообще.

Эдит Штайн (1891-1942) в пору знакомства с Шелером была ассистенткой Э. Гуссерля (вместе с М. Хайдеггером, с которым она готовила к изданию «Лекции по феноменологии внутреннего сознания времени» Гуссерля). В 1938, спасаясь от геноцида, бежала в Голландию в монастырь кармелитов, после оккупации была депортирована в Освенцим и там в 1942 г. умерщвлена в газовой камере. Причислена католической церковью к лику блаженных (а недавно, насколько нам известно, — к лику святых). См.: Аверинцев С. С. Послесловие // Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 3, М. 1995. С. 470-471. См. также: Matzker R. *Einführung: Edith Stein und Phänomenologie*. Bern etc., 1991.

4. Ср. у Э. Штайн: «То, что сбilo Липпса с пути, — это смешение самозабвения, с которым я отдаюсь любому объекту, с растворением «я» в объекте. Таким образом, вчувствование, строго говоря, не есть чувство слияния». — Stein E. *Zum Problem der Einfühlung*. München, 1980, S. 17.

5. Несколькими строками ниже Шелер переводит свои феноменологические наблюдения в общекультурный план, давая следующее определение «традиции»: «“Традиция” — это передача или перевод переживания — будь то трансляция идей или импульсов поступления, — которые, в противоположность простому “обобщению”, “учению” и т. п., образуются путем сознательного подражания другому» (там же).

6. Leopold Ziegler, *Gestaltwandel der Güter*, 3. Auflage Bd. 1-2, Darmstadt: Otto Reichl, 1922. — О Леопольде Циглере см. статью С. С. Аверинцева в «Философской энциклопедии», т. 5, с. 466. К сожалению, Аверинцев не дает своего перевода названия упомянутой книги Циглера, хотя единственная цитата в этой статье — как раз из этой книги. Уместно отметить, что Дитрих ф. Гильдебранд — друг Шелера из геттингенского кружка феноменологов — последователей Э. Гуссерля (в кружок, помимо Э. Штайн, входили, между прочим, А. Койре и Р. Ингарден). После Мюнхенского скандала (нелепо и обвалью «наложившегося» на личную и общественную карьерную жизнь и «лицо» Шелера: он потерял право преподавать в университете) Шелер некоторое

время жил на квартире Д. ф. Гильдебранда в Геттингене. Характерна и публикация статьи о Шелере М. С. Фрингса во «Францисканских исследованиях». См.: Frings M. S. Max Scheler. On the Ground of Christian Thought. — In: Franciscan Studies Vol. 27, Annual V, 1967. Нелишние упомянуть специальную работу Д. ф. Гильдебранда, трактующую отношение Шелера к католицизму. См.: Hildebrand D. v., Max Schelers Stellung zur Katholischen Gedankenwelt. — In: Der Katholische Gedanke 1 (1928), S. 445-459. Отношение к Франциску в этом кругу в принципе сопоставимо с соответствующими явлениями в русской культуре перед первой мировой войной.

7. Johannes Jörgensen, *Der heilige Franz von Assisi. Eine Lebensbeschreibung*, aus dem Dänischen übersetzt von Henriette Gräfin Holschtein-Ledreborg (1911), 7. Auflage, München: Kösel, 1922.

8. Emil Lucka, *Die drei Stufen der Erotik*, Berlin: Schuster und Loeffler, 1913.

9. Ср. в АГ об альтруизме, «который совершенно иначе оценивает счастье другого и свое собственное счастье» (ЭСТ, 36).

10. Подобные феноменологические наблюдения относительно этой «зависимости» (т. е. взаимосвязи между самовосприятием и восприятием другого и влияния этой связи на стиль выражения и на поведение) притягивают внимание М.М.Б. не только как антропологические закономерности, но и как принципы художественного изображения. Этот интерес проявляется уже в АГ (см. там о роли «зрителя» и о «категории другого»). В беседах с В. Д. Дувакиным в 1973 г. М.М.Б. указывает на то обстоятельство, что литература задолго до развития теории феноменологии работала эстетически с теми же принципами: «Еще Гоголь прекрасно отмечал, как меняется человек в зависимости от того, с кем он говорит: с низшими или высшими. Но очень хорошо это в первый раз дал в книге о снобах Теккерей, где был изображен сноб. <...> Одним словом, совершенно преображается человек вот тут же, глядит ли он направо или глядит налево, — преображается его лицо всякий раз». В дальнейшем, однако, мы увидим, что речь идет не только об одной литературе, но и об определенных человеческих взаимосвязях, при которых индивидуум или выставляет свою «самость» или теряет ее, как эгоист в тексте Шелера или как сноб в устном анализе Бахтина: «Вот сноб, например, в театре смотрит какую-нибудь новую пьесу. Он не выскажет ничего, он молчит и ждет, когда кто-нибудь выскажется из публики из влиятельных людей. А вот тогда он будет говорить, он схватит мнение одно-другое, примкнет к какому-нибудь из них. Тогда он смело начинает хвалить пьесу или, напротив, смело начинает ее ругать. Что он сам почувствовал, глядя эту пьесу, — это ему неважно, он себе не доверяет. Ну, вообще, он не существует сам, независимо от общественного мнения, независимо от мнения высокопоставленных в какой-либо области людей: культурной, чисто

художественной, музыкальной и так далее. Вот что такое сноб» («Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным», с. 104-105).

11. См. Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (1919), 6. Auflage, München: Piper, 1971, S. 123-136.

12. Alexander Pfänder, *Zur Psychologie der Gesinnungen*, Halle: Niemeyer, erster Teil 1913, zweiter Teil 1916.

13. Max Scheler, *Vom Ewigen im Menschen* (1920), 4. Auflage Bern: Francke, 1954 (существует только один том).

14. Этот и следующий абзац являются частью шести главных вопросов, поставленных Шелером для того, чтобы решить более точно проблему «о чужом я» (см. Scheler, с. 244-269).

15. В настоящей книге и в своей этике Шелер отличает органическое, внутренне переживаемое единство тела (Leib) от внешне данного тела (Körper). Нельзя, по-видимому, точно перевести это различие иначе чем как «внутреннее» и «внешнее» тело.

16. Термин Э. Гуссерля (Retention). Одна из основных характеристик «сознания времени» или «сознания-времени» (Zeitbewußtsein) — момент пережитого в прошлом, удерживаемый в актуально осознаваемом настоящем в качестве памяти, отзыва, как бы протяженной связи между «первоначальным впечатлением» (Urimpression) и переживаемым «теперь».

17. Ср. подобное употребление слова «трансгредиентный» в ранних работах Бахтина. О разнице между словами «трансгредиентный», «транс-субъективный», «интрасубъективный» и «трансцендентный» см. Johannes Volkelt, *Gewissheit und Wahrheit. Untersuchung der Geltungsfragen als Grundlegung der Erkenntnistheorie*, München: Beck, 1918, S. 165.

18. Otto Casel. *De philosophorum Graecorum silentio mystico*. Diss., Bonn, Giessen: Toepelmann, 1919.

19. Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materielle Wertethik*, Halle: Niemeyer, 1913/1916.

20. Цитата из книги Й. Фолькельта «Достоверность и истина», 1918.

21. William Stern. *Die Psychologie der frühen Kindheit bis zum 6. Lebensjahr*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1914.

22. Kurt Koffka, *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung. Eine Einführung in die Kinderpsychologie*, Zickfeldt: Osterwieck, 1921, S. 96.

23. Max Scheler, «Die Idole der inneren Wahrnehmung» (1911) in: *Vom Umsturz der Werte*, 2. Auflage, Leipzig: Neuer Geist, 1923.

## ITALIENISCHE UMGANGSSPRACHE

Kurt Schroeder Verlag Bonn und Leipzig 1922

An Meyer-Lübke

.....  
 Wenn ich mich — nach Vollendung meiner Arbeit — nach «Mustern» umsehe, so muss ich in erster Linie Hermann Wunderlichs Büchlein «Unsere Umgangssprache» (Weimar-Berlin 1894) nennen, dem ich eine Folie auf romanischen Gebiete zu geben wünschte. (Ctp. V).

«Auch auf romanistischem Gebiet sind Einzelprobleme der Umgangssprache historisch nach vorn und hinten verfolgt, besonders von Tobler viele Beobachtungen über die Psychologie der Rede gesammelt worden, aber Toblers *Vermischte Beiträge* sind eben, wie ihr Titel sagt, nur Beiträge zu einer Syntax der französischen Sprache und nicht zu einer Darstellung der Umgangssprache, und in Meyer-Lübkes *Romanischer Syntax* überwiegt naturgemäss die grammatisch-historische Methode über der psychologisch-deskriptiven. (Ctp. V).

«Ich habe wie Wunderlich versucht, den grössten Teil der Erscheinungen der italienischen Umgangssprache aus den konstitutiven Elementen des Gesprächs zwischen zwei oder mehreren Parteien zu erklären» (Ctp. VI).

«Von Wunderlichs sechs Kapiteln (I. Rede und Schrift, II. Eröffnungsformen des Gesprächs, III. Der sparsame Zug unserer Umgangssprache, IV. Der verschwenderische Zug unserer Umgangssprache, V. Der Tauschwert unserer Formen und Formeln, VI. Altertümlichkeit der Prägung) habe ich nur das zweite beibehalten: das I Kapitel Wunderlichs enthält eine Umgrenzung des Begriffs Umgangssprache, die ich nicht wiederholen will. Für mich ist Umgangssprache einfach mündliche Rede des "korrekt" (normal durchschnittlich) sprechenden Italieners. Kapitel V und VI enthalten Neubildungen und Altertümlichkeiten der Umgangssprache, welche nicht von denen verschieden sind, die wir in der historischen Grammatik irgend einer Sprache finden. Meine Kapitel sind nur vier an der Zahl: den Eröffnungsformen (I) stehen die Abschlussformen gegenüber (IV). In diesen Rahmen fügen sich zwei Kapitel, die jedes ein konstitutives Element des Gesprächs behandeln: den Partner (III: Sprecher und Hörer) und die Situation (IV: Sprecher und Situation). Den "sparsamen" und den "verschwenderischen Zug" der Umgangssprache habe ich in Kapitel III

besprochen, da diese Eigentümlichkeiten der Umgangssprache sich ja aus dem Verhältnis von Sprecher und Hörer erklären. Nicht leicht war es eine Scheidung zwischen II und III vorzunehmen, da der Partner ja auch zur Situation gehört: der Leser wird manches in dem einen Kapitel unterbringen wollen, was ich ins andere gestellt habe» (Стр. VI и VII).

«Die deskriptive-psychologische Methode, die hier zur Anwendung gelangt, besteht in Nachfühlen der psychologischen Prozesse, die sich zwischen zwei Gesprächspartnern während eines Gesprächs abspielen. Das verwendete Sprachmaterial wird dabei als gegeben betrachtet und ist nicht Gegenstand einer gewissermassen etymologischen Forschung. Es kommen also mehr die grammatischen Ausdrucksmitten der psychologischen Konstellationen als die grammatischen Fügungen um ihrer selbst willen in Betracht» (Стр. VIII).

## Inhaltsverzeichnis

Vorrede .....	Seite III
Literaturverzeichnis .....	VIII
I Kapitel Eröffnungsformen des Gesprächs .....	1
II Kapitel Sprecher und Hörer .....	39
A. Höflichkeit / Rücksicht auf den Partner .....	40
B. Sparsamkeit und Verschwendung im Ausdruck .....	134
C. Ineinandergreifen von Rede und Gegenrede .....	175
III Kapitel: Sprecher und Situation .....	191
IV Kapitel: Die Abschluss des Gesprächs .....	278
Nachwort .....	290
Nachträge .....	294
Druckfehlerberichtigungen .....	296
Sachregister .....	297
Wortregister .....	311

«Regelmässig dient die Sprache dem Verkehr zweier Parteien, zwischen denen sie vermitteln sollt, dem Ich und dem Du. Darum ist sie von beiden Parteien abhängig: ich muss so reden, dass Du es verstehst, sonst verfehlt meine Rede ihren Zweck (v.d. Gabelentz, Sprachwissenschaft, 181)» (Стр. 1).

«Wir haben schon bei den Eröffnungsformen gesehen wie sich Unbekümmertheit um den Partner und captatio von dessen benevolentia schon in die rein ankundigenden Elemente der Rede eindringen, wie der Sprecher zwischen Ausleben seines affektüberladenen Ich und Berechnung der Wirkung auf das Nicht-Ich hin und herschwankt,

ja wie er sogar beides verbinden und mit affektischer Rede gewollte Wirkungen erzielen kann. Immerhin haben bei den Eröffnungsformen Situation und Redehalt bloss ihre Schatten nach rückwärts geworfen: die eigentliche Rede muss natürlich noch in viel höheren Masse von der Wechselwirkung der Gesprächspartner beeinflusst sein» (Стр. 39).

«So wird die Umgangssprache stets Kompromisse mit dem Hörer schliessen müssen (jede Rede ist nach Dessoir «verhüllter Dialog»), zugleich aber den Verständnis des Hörers voraneilen» (Стр. 39).

«Die Sparsamkeit mit sprachlichem Material, dem Sprecher äusserst bequem, ist ein Verkehrshindernis. Das Innehalten in einem begonnenen Satz Aposiopese genannt, das sich daraus erklärt, dass dem Sprecher der Rest des Satzes selbstverständlich ist, sollte also überhaupt aus dem Dialog verbannt sein, da das dem A Selbstverständliche es nicht auch für den B ist. Trotzdem kommt es sehr häufig vor, da 1) die Situation selbst die notwendige Ergänzung in eindeutiger Weise an die Hand gibt oder 2) die sprachliche Form des ausgesprochenen Satzstückes selbst auf die sprachliche Form des zu Ergänzenden hinlenkt oder endlich 3) da die Sprache gewisse feste elliptische Formen ausgebildet hat, die entweder sofort vom Sprachbewusstsein schon keine ergänzt werden, oder in denen das Sprachbewusstsein schon keine ergänzungsbedürftige, sondern eine in sich abgeschlossene Form findet. Meist ist die Aposiopese, also das willentliche Verschweigen des Satzrestes, nicht von der Unterbrechung durch den Partner, also dessen In-die-Rede-Fallen und Selbstergänzen, zu unterscheiden, da ja der einen fragmentarischen Satz Sprechende meist durch einen Blick auf den Partner sich überzeugt, ob dieser schon bei dem bisher Ausgesprochenen den Tenor der Rede verstanden hat — was nun den Hörer ermutigt, seine Eingeweihtheit in die Gedanken des Sprechers dadurch zu bekunden, dass er ihm in die Rede fällt und selbst «frei nach» dem Sprecher, die Ergänzung vornimmt. Ob nun diese Ermutigung des Hörers durch den Sprecher stattfinden oder nicht, lässt sich nicht aus dem Wortlaut des Gesprochenen, sondern nur aus Intonation und Geste entnehmen, daher ich im folgenden zwischen Aposiopese und Unterbrechung nicht scheide. Das Ineinander vom Redeabbruch des A und Redefortführung durch den B zeigt so recht das Herüber und Hinüber der Konversation, in der das Dein und das Mein weder im Gedanklichen noch in dessen sprachlichen Ausdruck zu sondern ist. Die Rede des A und die Rede des B greifen wie Zahnräder ineinander ein» (Стр. 134-135).

«Wir haben schon oft darauf hingewiesen, wie Rede und Gegenrede gewissermassen einen einheitlichen Ganzen bilden, ineinander

überzugehen, einander zu ergänzen trachten wie z. B. der Partner dem Sprecher das Wort aus dem Mund nahm und in dessen sprachlicher Form seine eigene Rede auf und aus dem sprachlichen Material des Partners aufzubauen, nur eine spezielle Erscheinungsform der im früheren Abschnitt behandelten Sparsamkeit im sprachlichen Ausdruck: man sucht die sprachlichen Blöcke des Nebenmenschen lieber für sich zurechtzuzimmern als neue herbeizuschaffen und neu zu bearbeiten. Bei dem Austausch von Rede und Gegenrede ist nicht die Grosse, sondern im Gegenteil die Kleinheit des «Umsatzes» von Bedeutung» (Cтp. 175).

[«Mit der Übernahme eines Stückes der Partnerrede vollzieht sich schon an und für sich durch den Wechsel der Sprechenden Individuen eine Transposition der Tonart: die Worte «des andern» klingen in unserem Mund immer fremd, ja sehr leicht höhnisch, karikiert, fratzenhaft...»] (Cтp. 175).

[«Hier möchte ich die leicht scherzhafte oder scharf ironische Wiederholung des Verbs der Frage in der darauffolgenden Antwort anführen. Man kann dabei beobachten, dass man nicht nur zu sprachlich möglichen sondern auch zu kühnen, ja eigentlich undenk바ren Konstruktionen greift — nur um ein Stück der Partnerrede «anzubringen» und ironisch zeichnen zu können»] (Cтp. 176).

«Goethe sagt (Briefe, hrsg. Strehlke II 18): «Zustand ist ein albernes Wort, weil nichts steht und alles beweglich ist». Die Situation ist nicht Festes, sondern eine ewig wechselnde im Augenblick des Sprechens vorhandene, mit dem Aussprechen jedes Satzes sich wandelnde Konstellation, etwas, das stets da ist, aber nie da bleibt. Die Situation ist der Inbegriff all jener durch Person und persönliche Schicksale, äussere Umstände, aber auch die Rede selbst gegebener Momente, die im Augenblick des Sprechens lebendig, es bestimmt Inhalt und Form der Rede und auch das Schweigen. Das Gefühl für die Situation — man nennt es mit etwas moralisierenden Beigeschmack Takt — kann aber im Augenblick des Sprechens, wenn auch nicht schwinden, so schwächer werden und so schwankt die Rede hin und her zwischen grosserer und geringerer Berücksichtigung dieser Grundlage und zugleich Resultante der Rede: der Situation» (Cтp. 191).

«Marg. Hamburger, Vom Organismus der Sprache, S. 81 spricht von einem «Fluidum» zwischen Hörer und Sprecher, das Situation und Partner ineinander schweisst, und zitiert ein schönes Wort Kleists: «Nicht wir wissen etwas, es ist ein gewisser Zustand unserer, der weiss» (Cтp. 191-192).

«Dasselbe Bild konnte man aus meinen Büchern «Italienischen Kriegsgefangenenbriefen» und «Die Umschreibungen des Begriffes «Hunger» im Italienischen» entnehmen» (Стр. 291).

«Das eigentliche labirynthische Seelenleben des redenden Menschen haben bisher nur die mit dem Wort arbeitender Dichter, nicht die über das Wort arbeitenden Grammatiker einzufangen gewusst: der buntfärbige Seelenschmetterling entflatterte den Etiketten der logischen Grammatik. Der Sprachforscher muss sich heute von entseelender «Grammatikalisierung» der Sprache fernhalten: er betöne nicht nur das Leben der Sprache, sondern sehe in ihr vor allem die quellende Fülle menschlichen Erlebens! Denn Sprachforschung sei vor allem Sprachseelenforschung, Sprachgeschichte. Die menschliche Seele aber ist ein weites Land» (Стр. 293).

Квадратными скобками выделены в рукописи конспекта рукой М.М.Б. две цитаты со стр. 175 и 176, в дальнейшем введенные в оригинале в текст ПТД (Примечание редактора).

**Лео Шпитцер**

## **ИТАЛЬЯНСКИЙ РАЗГОВОРНЫЙ ЯЗЫК<sup>1</sup>** **Издательство Курта Шредера, Бонн и Лейпциг,** **1922**

Посвящается Мейер-Любке<sup>2</sup>

<1> «Когда теперь, по завершении работы, я оглядываюсь в поисках того, что служило ей «образцами», то в первую очередь я должен назвать книжечку Германа Вундерлиха «Наш разговорный язык» (Веймар-Берлин 1894), которой мне хотелось дать некоторый иллюстрирующий фон в области романской филологии» (стр. V).

<2> «Также и в романистике отдельные проблемы разговорного языка прослеживаются исторически вперед и назад, особенно много наблюдений о психологии речи собрано Тоблером, но «Смешанные исследования» Тоблера содержат, как гласит заголовок, именно статьи о синтаксисе французского языка и не являются изложением разговорного языка, а в «Синтаксисе романских языков» Мейер-Любке преобладает, естественно, грамматико-исторический метод над психологически-дескриптивным» (стр. VI).



<3> «Я, как и Вундерлих, старался объяснить значительную часть явлений итальянского языка из конститутивных элементов разговора<sup>3</sup> между двумя и больше сторонами» (стр. VI).

<4> «Из шести глав Вундерлиха (I: “Речь и письмо”, II: “Вступительные формы разговора”, III: “Свойство экономии в нашем разговорном языке”, IV: “Свойство избыточности в нашем разговорном языке”, V: “Меновая стоимость наших форм и формул”, VI: “Отпечаток своеобразия”) я сохранил только вторую: первая глава Вундерлиха содержит определение понятия разговорного языка, которое я не хочу повторять. Для меня разговорный язык — это просто устная речь “правильно” (нормально-усредненно) говорящего итальянца. Главы V и VI содержат новообразования и раритеты разговорного языка, которые не отличаются от тех, которые мы находим в исторической грамматике любого языка. Число моих глав — четыре: вступительным формам (I) противопоставлены формы завершения (IV). В этих пределах добавлены две главы, в каждой из которых рассматривается один конститутивный элемент разговора: партнер (III: “Говорящий и слушатель”) и ситуация (IV: “Говорящий и ситуация”), Свойства “экономии” и “избыточности” разговорного языка я обсуждал в главе III, так как в ней особенности разговорного языка объясняются из взаимоотношения говорящего и слушателя. Нелегко было провести разделение между главами II и III, потому что партнер тоже принадлежит ситуации: многое из того, что я поместил в одну из них, читатель захочет перенести в другую» (стр. VI и VII).

<5> «Дескриптивно-психологический метод<sup>4</sup>, который применен здесь, состоит во внутреннем прослеживании (Nachfühlen) психологических процессов, которые совершаются между двумя участниками некоторого разговора. Используемый языковой материал рассматривается при этом как непосредственно данный и не является предметом какого-то специально этимологического исследования. Больше внимания поэтому уделяется грамматическим средствам выражения психологических констелляций, а не грамматическим связям самим по себе» (стр. VIII).

<6>

## ОГЛАВЛЕНИЕ<sup>5</sup>

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	Страница III
УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ.....	Страница VIII
I ГЛАВА: «Вступительные формы разговора» .....	I
II ГЛАВА: «Говорящий и слушатель» .....	39
A. Учетливость (Принятие во внимание партнера) .....	40
B. Экономия и избыточность в выражении .....	134
C. Взаимодействие речи и ответной речи .....	175

III ГЛАВА: «Говорящий и ситуация».....	191
IV ГЛАВА: «Завершения разговора».....	278
ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	290
ДОПОЛНЕНИЯ.....	294
ИСПРАВЛЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.....	296
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.....	297
СЛОВАРНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.....	311

<7> «Как правило, язык служит общению между двумя сторонами, посредником между которыми он должен быть: я и ты. Он зависит, таким образом, от двух сторон: я должен говорить так, чтобы ты это понял, иначе моя речь не достигнет своей цели (Ф.Д.Габеленц, Языкознание, 181)» (Стр. 1).

<8> «Уже во вступительных формах мы видим, как незабоченность своим партнером и *captatio ergo benevolentia* проникают уже в предваряющие элементы речи; /видим/, как говорящий колеблется между непосредственным выражением своего полного аффектов я и учетом воздействия на не-я; /видим/, как он даже способен соединять оба этих момента и достигать своей эмоциональной речью желаемого воздействия. Все же при вступительных формах ситуация и остановка речи отбрасывали свою тень назад: тем в большей степени собственная речь должна, естественно, зависеть от взаимодействия партнеров» (Стр. 39).

<9> «Итак, разговорный язык всегда должен вступать в компромисс (всякая речь, по Дессуару<sup>6</sup>, — это «скрытый диалог»), но одновременно и подталкивать вперед, продвигать способность понимания у слушателя» (Стр. 39).

<10> «Экономия на языковом материале, чрезвычайно удобная для говорящего, является препятствием в общении. Приостановку или умолчание начавшегося было высказывания — так называемую «апосиопезу», которая объясняется тем, что для говорящего конец его предложения является само собой разумеющимся, — следовало бы вообще исключить из диалога, поскольку то, что само собой разумеется для А, не таково для В. Тем не менее такое умолчание часто имеет место, так как 1) сама ситуация приносит с собою необходимое завершение определенного рода, или 2) языковая форма высказанной части предложения сама приводит к языковой форме того, что подлежит завершению, или наконец 3) потому что язык выработал определенные, устойчивые эллиптические формы, которые либо вообще не имеют завершения в языковом сознании, либо благодаря которым языковое сознание уже не нуждается в завершении, а находит завершенную в себе форму. В большинстве случаев апосиопеза, то есть произвольное замалчивание концовки предложения, не отличается от ситуации, когда говорящего перебивает его партнер, то есть прерывает и завершает его высказывание от себя, поскольку в большинстве

случаев говорящий, который высказал какую-то часть того, что имеет сказать, бросив взгляд на партнера, удостоверяется в том, понял ли тот из того, что было сказано до этого, суть всего высказывания — что теперь уже побуждает слушателя дать понять говорящему, что он совершенно в курсе дела, и перебив его, самому закончить его мысль. Возникает ли это побуждение слушателя под влиянием говорящего или нет, можно определить не из буквального значения того, о чем идет речь, а только из интонации и жеста, поэтому я в дальнейшем не провожу различия между апосиопезой и указанным случаем прерванной речи. Взаимодействие между прерванной речью А и продолженной речью В очень хорошо показывает направление, в котором движется разговор (Konversation), — от одного собеседника к другому и обратно, — разговор, в котором *твое* и *мое* невозможно выделить ни в мыслях, ни в их языковом выражении. Речь А и речь В входят друг в друга как шестерни» (Стр. 134-135).

<11> «Мы неоднократно уже указывали на то, каким образом речь и ответная речь (Gegenrede) образуют в известной мере одно единое целое, стремясь перейти и завершить друг друга; как, например, партнер перебивал говорящего для того, чтобы в его же языковой манере строить свою собственную речь, исходя из и опираясь на языковой материал партнера. /Но это/ только одна особая форма рассматривавшегося в предшествующем разделе явления экономии языкового выражения. Экономия эта заключается в том, что в условиях разговора стремятся не столько привносить языковые блоки в качестве новых и по-новому их обработать, сколько заимствовать их у собеседника (des Nebenmenschen) и наделить своим смыслом. При взаимоотношениях слова (Rede) и ответного слова (Gegenrede) «смещение» языковой формы имеет значение не тогда, когда оно велико, а тогда, когда оно незначительно» (Стр. 175).

<12> [«Когда мы воспроизводим в своей речи кусочек высказывания нашего собеседника, то уже в силу самой смены говорящих индивидов неизбежно происходит изменение тона: слова «другого» всегда звучат в наших устах как чужие нам, очень часто с насмешливой, утрирующей, издевательской интонацией» (Стр. 175).]»

<13> [«Я хотел бы здесь отметить шутливое или резко ироническое повторение глагола вопросительного предложения собеседника в последующем ответе. При этом можно наблюдать, что часто прибегают не только к грамматически правильной, но и очень смелой, иногда прямо невозможной, конструкции, чтобы только как-нибудь повторить кусочек речи нашего собеседника и придать ему ироническую окраску» (Стр. 176).]

<14> «Гете говорит (Письма, под ред. Стрелке, II, 18): “‘Состояние’ — нелепое слово, потому что ничто не стоит, а все подвижно”. Ситуация не есть что-то постоянное: она, напротив, есть вечно изменчивая, в мо-

мент речи имеющаяся налицо, с каждым произнесенным предложением изменяющаяся констелляция — нечто такое, что всегда имеет место, но никогда не остается на одном и том же месте. Ситуация — это совокупность всех тех данных через личность и личные судьбы, через внешние обстоятельства и саму речь моментов, которые живы в миг говорения, определяя содержание и форму речи, а также молчания. Чутье на ситуацию — его называют, с несколько морализующим оттенком, “тактом” — может однако в момент речи значительно ослабнуть, хотя и не исчезая совсем, и речь таким образом колеблется то в сторону большего, то в сторону меньшего учета этого основания и одновременно этой равнодействующей речи — ситуации» (Стр. 191).

<15> «Марг. Гамбургер, “Организм языка”, с. 81 говорит о “флюидах” между слушателем и говорящим, которые сплавляют друг с другом слушателя и говорящего, и цитирует прекрасное высказывание Клейста: “Не мы что-то знаем, а знает то определенное положение, в котором мы находимся”»<sup>8</sup> (Стр. 191-192).

<16> «То же самое представление можно “извлечь” из моих книг “Письма итальянских военнопленных” и “Описания понятия ‘голод’ на итальянском”» (Стр. 291)<sup>9</sup>.

<17> «Подлинную, лабиринтообразную душевную жизнь говорящего человека до сих пор умели уловить только работающие со словом художники, а не работающие над словом грамматик: пестрая бабочка души ускользала из-под этикеток логической грамматики. Исследователь языка должен сегодня держаться подальше от обездушивающей “грамматикализации” языка: он, как представляется, должен не только всячески подчеркивать жизнь языка, но и видеть в нем в первую очередь животворящую полноту человеческого переживания! Ибо исследование языка должно быть прежде всего прочего исследованием языка души, историей языка. Но человеческая душа — это “большая страна”» (Стр. 293).

## К переводу фрагментов из книги Л. Шпитцера

Выше опубликованы выписки из книги немецко-американского лингвиста Лео Шпитцера (1887-1960) «Итальянский разговорный язык», обнаруженные в АБ и сделанные рукою Е. А. Бахтиной. Перевод этих фрагментов следует за оригиналом.

В исследованиях М.М.Б., начиная с обеих книг 1929 г. (*МФЯ* и *ПТД*), нетрудно обнаружить устойчивый интерес к работам Л. Шпитцера. Ссылки на Л. Шпитцера (*МФЯ*, 29, 113; *ПТД*, 260; *ВЛЭ*, 150, 409; *ЭСТ*, 298), как правило, выступают в систематически-оценочном обрамлении: им сопутствует принципиальная философская позиция, оставав-

шаяся по существу неизменной и систематически ориентированная на критическое восполнение «кругозора философии языка, лингвистики и построенной на их базе стилистики» (ВЛЭ, 88) XIX-XX вв. Публикуемые здесь выписки дают интересный и поучительный материал как для знакомства с книгой Л. Шпитцера, внушительное наследие которого почти вовсе не известно у нас, так и для лучшего понимания диалогически-продуктивного (в бахтинском смысле «амбивалентного») отношения русского мыслителя к наиболее близкому ему направлению западной философски-лингвистической мысли XX в., одним из крупнейших представителей которого был Л. Шпитцер.

Л. Шпитцер, как вспоминал известный американский литературовед Р. Уэллек, «был убежден, что его собственную научную позицию лучше всего определить через отношение ее к позициям других» (см.: Welles R. Discriminations: Further Concepts of Criticism. N.Y., 1971, p. 189); соображение, которое мог бы повторить и М.М.Б., но, правда, существенно изменив его интенциональный смысл. В его устах выразившаяся в приведенном высказывании философско-лингвистическая позиция Л. Шпитцера (и специально понимание «диалога») приобрела бы не риторический и «индивидуалистический», а внутренне-социальный, «диалогический» характер. С этой, более углубленной точки зрения научная позиция Л. Шпитцера предстает как индивидуально дифференцированный продукт более общих тенденций развития гуманитарных наук в первые десятилетия XX в. — прежде всего в Германии.

Ближайшей и подлинной научной почвой, или «дружостью», лингвистического мышления Л. Шпитцера, как это неизменно подчеркивал М.М.Б., была «эстетическая лингвистика (школа Фосслера)» (ЭСТ, 298), что не скрывал и сам автор «Итальянского разговорного языка»: «Признавая, вместе с Кроче, язык скорее выражением (Ausdruck), чем коммуникацией (Mitteilung), и сближая его с эстетикой, Фосслер всегда боролся за интерпретацию поэта из его языкового окружения, которое, во всяком случае, не менее существенно для его понимания, чем обычное биографическое окружение» (см.: Шпитцер Л. Словесное искусство и наука о языке. — В кн.: Проблемы литературной формы / Под ред. и с пред. В. М. Жирмунского. Л., «Academia», 1928, с. 193). Что «выражение» само — в искусстве и в жизни — есть только особенный случай «коммуникации», точнее, диалогически ответной реакции, притом конститутивно определяемой не «внутри» сознания, а «извне» его (ср.: «Не переживание организует выражение, а наоборот, выражение организует переживание, впервые дает ему форму и определенность направления» — МФЯ, 101); что, далее, самый принцип «выражения» не тождествен специфике эстетического (как принцип «переживания» не тождествен структуре субъективности и действительно переживаемому опыту); что наконец язык не может быть понят «в себе», за счет сближения его с эстетикой (как, впрочем, и эстетическое не может быть понято «в себе» за

счет растворения его в эстетически понятом «сознании»), — таково, в общих чертах, направление бахтинской критики «лингвистического формализма» (МФЯ, 72) в целом с его ориентацией на «изолированное монологическое высказывание» (МФЯ, 134), и, в частности, — «индивидуалистического субъективизма» (МФЯ, 59-63, 99-113). Только на фоне осуществленного в современной немецкой философской герменевтике радикального преобразования-самокритики теоретизма и эстетической метафизики Запада (см., в частности, анализ «эстетики гения», «искусства переживания», «абстракции эстетического сознания», «позиции искусства», «исторического сознания», «философии жизни» и других романтико-спекулятивных образований в философии, эстетике и духовной культуре XVIII-XX вв., а равно и методическое отграничение лингвистического подхода применительно к конкретному историческому бытию «языка» и «слова» — в книге Г.-Г. Гадамера «Истина и метод», 1960 г.) можно корректно сориентировать и по достоинству оценить, теоретически и исторически, *направление* критики М.М.Б. «эстетической лингвистики» К. Фосслера, Л. Шпитцера и др. — всей «немецкой» линии философско-лингвистического мышления Нового времени.

С другой стороны, критика «индивидуалистического субъективизма» в работах М.М.Б. отличается от возобладавшего в СССР, начиная с 20-х гг., «абстрактного объективизма» и «филологизма» в филологии, лингвистике, литературоведении и духовной культуре вообще — «французской» линии философско-лингвистического мышления, сочетавшей картезианский теоретизм естественнонаучной ориентации со своеобразным метафизическим социологизмом и утопизмом, на русской почве радикализованными. «Насколько школа Фосслера не популярна в России, настолько популярна и влиятельна у нас школа Соссюра» (МФЯ, 71) — наблюдение из 20-х гг., которое, как кажется, в гораздо большей степени, чем разного рода ретроспективные объяснения, проливает свет на тот очевидный факт, что бахтинская «философия языка» и сегодня еще остается почти столь же одинокой в нашей филологии, как бахтинская программа преобразования философского «теоретизма», от Платона до Когена и Гуссерля, — в русской философии.

По контрасту с ситуацией нового «конца века», в России и на Западе, — ситуацией, когда по отношению к бахтинской философской и общегуманитарной программе невозможны ни синтетическое исследование, ни даже настоящий спор (ведь то и другое предполагает общую проблемную почву или горизонт в соединении с методологически осознанной онтологически-событийной и исторически продуктивной дистанцией между нами и Бахтиным — «причастной внеаходимостью», «взаимной внеаходимостью» на языке самого М.М.Б., «временным отстоянием», *Zeitenabstand*, на языке Г.-Г. Гадамера), — целесообразно, по возможности, отдать себе отчет в том, что в самом «индивидуалистическом субъективизме», так сказать, не совпадает с ним же самим, «лучше и больше» его

самого в бахтинском смысле этого словосочетания. В работе М.М.Б. «Слово в романе» (1934-1935) читаем:

«Одновременно и параллельно с этим интересом к явлениям стилизации, пародии и сказа развивался обостренный интерес к проблеме передачи чужой речи, к проблеме синтаксических и стилистических форм этой передачи. Развивался этот интерес, в частности, в *немецкой романо-германской филологии*. Ее представители, сосредоточиваясь в основном на лингвистико-стилистической (или даже узко грамматической) стороне вопроса, тем не менее, — в особенности *Лео Шпитцер*, — очень близко подошли к проблеме художественного изображения чужой речи, этой центральной проблеме романной прозы» (ВЛЭ, 149-150). Программные и исследовательские интенции бахтинской мысли, таким образом, сходятся на общей почве проблем «чужой речи», ее «художественного изображения», «романной прозы» и т. п. именно с «немецкой романо-германской филологией» — в частности и в особенности с лингвистико-стилистическими анализами Л.Шпитцера. Но для того, чтобы именно в немецкой романистике XX в., этой опорной «дружбе» всех индивидуальных представителей ее (К.Фосслер, Л.Шпитцер, Э. Ауэрбах, Э.-Р. Курциус, если называть самых известных), «очень близко подошли к проблеме художественного изображения чужой речи», — для этого должны были быть более объективные духовно-исторические и научные предпосылки и традиции, на которые здесь уместно указать в сжатом виде.

Отличительной чертой «школы Фосслера» было то, что она развивалась как в области романского языкознания (см. о К.Фосслере, Л. Шпитцере, Ойгене Лерхе, Этьене Лорке и др. в кн.: Йордан Й. Романское языкознание. М., «Прогресс», 1971, с. 128-217. См. также: Звегинцев В. А. Эстетический идеализм в языкознании. К. Фосслер и его школа. М., 1956), так и в более обширной сфере «духовно-исторических» исследований в филологии, литературоведении, искусствоведении и т. п. «Издавна, — писал коллега Л. Шпитцера по Марбургскому университету, выдающийся литературовед Эрих Ауэрбах, — немецкая романистика находится в особом положении. Она происходит, благодаря Уланду и Дицу, из романтического историзма, это значит — из движения, которое от Гердера через Шлегелей до Якоба Гримма подняло мысль об историческом развитии и о том или ином индивидуальном народном духе, осуществлявшем это развитие, до всеохватывающей руководящей идеи филологии» (см.: Auerbach E. *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern, 1958, S. 9). Л. Шпитцер связывал филологическое исследование с «апологией» исследуемого текста, подчеркивая корни филологии (уходящие в библейскую герменевтику и в гуманистическую традицию) и требуя от филолога «полной готовности к симпатии», как обязательной предпосылки филологических штудий (см.: Spitzer L. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (1948), Princeton 1974 (3d print.), pp. 73-85, 128-129; см. также: Green G. *Literary Criticism and the Structures of History*: Erich Auerbach

and Leo Spitzer. Lincoln-London 1982). Внутренняя драма представителей романской филологии XX в. (в Германии в особенности) состояла в том, что они воплощали собою и развивали «идею филологии» в такой исторической ситуации, когда единство филологической культуры, по выражению С. С. Аверинцева, «было взорвано во всех измерениях» (см. *Аверинцев С. С. Филология*. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия, т. 7. М., 1972, кол. 979). Во всяком случае, как раз на почве немецкой «духовно-исторической школы», одним из ответвлений которой (наряду с западноевропейским формализмом в искусствознании Воррингера, Вельфлина и других) была немецкая романистика, — «идея филологии» теснейшим образом связана с идеей истории — и постольку всегда противостоит формалистическому «филологизму». Следует подчеркнуть, что и преодоление так называемого «историзма» в гуманитарном мышлении XX в. по-настоящему могло состояться только на почве «историчности» (Geschichtlichkeit) — идеи истории, способной обновиться и стать «лучше и больше» себя; русский диалогизм М. М. Б. (учившегося, что существенно, на историко-филологическом факультете Петроградского университета) свидетельствует об этом не меньше, если не больше, чем преобразование немецкой классической философии и переобоснование «наук о духе» от Дильтея до Гадамера.

Другая важная особенность германо-романской филологии (в частности, работ Л. Шпитцера), обусловившая особый интерес к ней М. М. Б., обозначена в самом названии ее: это — исходное и принципиальное дву- и разноречие — «релятивизм» или «перспективизм» (как выражались в школе К. Фосслера) национально-исторических языков, миров и мировоззрений. Продолжая свою мысль об «идее филологии» в немецкой романистике, Э. Ауэрбах в цитируемом методологическом введении к своей книге «Литературный язык и публика в латинской поздней античности и в средневековье» отмечает, что историзм потому и развивался в романской филологии столь активно, но при этом не в националистическом духе (в отличие от преобладавших в XIX — начале XX вв. тенденций), что романских народов не один, а несколько, причем от немецкого (языка исследователя) они отличаются еще больше, чем между собою, будучи, однако, «связаны с ним через общий субстрат антично-христианской цивилизации» (Auerbach E. Op. cit., S. 9). Это соображение в нашем контексте приобретает особый смысл, если иметь в виду, что Л. Шпитцер по своим культурно-биографическим предпосылкам — продукт так называемой «венской культуры» конца XIX — начала XX вв., а равно и то, что первое научное исследование Л. Шпитцера было посвящено роману Ф. Рабле (см.: Spitzer L. Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais. Nebst einen Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen 'Contes drolatique'. Halle: Niemeyer, 1910). «Уже в моей диссертации «Словообразование как стилистический прием, на примере Рабле», — писал позднее Л. Шпитцер, — (...) поставлена основная про-



блема: отдельные особенности стиля Рабле рассматриваются как выражение его манеры видеть вещи, всего его художественного направления; подобно тому, как поэзия бурлеска живет контрастом между серьезным содержанием и его комической формой или наоборот, т. е. как пародия или как трагедия, так и в новообразовании Рабле существует противоречие между серьезным корнем и комическим окончанием или наоборот (...)» (см.: Шпитцер Л. Словесное искусство и наука о языке. Цит. изд., с. 196). Как вспоминал Л. Шпитцер позднее, уже в Америке, дух «католической и языческой Вены» был пронизан влиянием французской культуры, а словообразования Рабле привлекли его внимание «из-за некоторых родовых сходств между раблезианской и венской (Нестрой!) комической литературой» (см. Spitzer L. Linguistics and Literary History. Op. cit., pp. 2, 15). Л. Шпитцер в своих анализах языка и стиля европейских писателей не выходит за пределы индивидуалистически-субъективных и направленческих аспектов стиля и языка: ему (в еще большей мере, чем Э. Ауэрбаху) в общем чужда идея жанра и памяти жанра в большом времени истории, а равно и неотделимый от любого речевого жанра, в жизни и в поэзии, внутренний диалогизирующий фон — «стабилизированная социальная аудитория» (МФЯ, 102). Свойственный индивидуалистическому субъективизму общий, с бахтинской точки зрения, недостаток — недопонимание или недооценка социально-хоровой («диалогической») природы творчески-речевой деятельности в искусстве и в жизни — имеет, тем не менее, другую, положительную сторону, которой, по мысли М.М.Б., как раз лишен «абстрактный объективизм», обращающийся к проблемам «жанра», «дискурса», «письма», «идеолекта» и т. п. надындивидуальных факторов слова.

Речь идет о том, как понимать автора и авторство в такой исторической ситуации, когда эти понятия, сама реальность понятий, отделились от идеи авторитета, без которой в то же время немислима ни идея филологии, ни подлинное (несамозванное) авторство. М.М.Б., как известно, в программных текстах начала 20-х гг. описывает такую историческую ситуацию в качестве «кризиса авторства» (ЭСТ, 176-178), а с середины 20-х гг. осуществляет поворот-перевод своей философской программы на язык собственной философской герменевтики («философия языка», «социологическая лингвистика», проблемы «чужой речи», «диалога» и т. п.), освобождая категорию «автора» от внешних, догматических признаков авторитетности и превращая ее в нечто исторически подвижное и в то же время способное обновляться, быть «лучше и больше» себя в этом историческом становлении (как «предрассудок» в философской герменевтике Гадамера, вопреки предрассудку Просвещения, не есть ни только то, что он есть, ни только то, чем он уже был). Л. Шпитцер в ситуации «кризиса автора» (ЭСТ, 176) остается, в смысле принципиальной философско-лингвистической позиции, в границах романтической герменевтики и неоромантической «философии жизни» с ее культом монологически понятого «переживания», или «опыта» (ср.: «Methode ist Erlebnis» («Метод

— это переживание»), — сказал Гундольф». — Spitzer L. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Op. cit., p. 1). Важно отметить, однако, что, подобно тому как предрассудки историзма XIX в. не равны себе и заключают в себе возможность стать лучше и больше себя (философско-герменевтическое понимание историчности опыта в XX в. было бы невозможно вне этих «предрассудков»), точно так же и новое, углубленное понимание авторства в XX в. диалогически-амбивалентно обогащает «индивидуалистически-субъективистический» предрассудок автора. «Чтобы исследовать автора, — писал Л. Шпитцер, — с точки зрения стилистической (как, впрочем, и с биологической, критической и т. д.) нужно его л ю б и т ь. «Делай то, что тебе доставляет радость» или, выражаясь языком Рабле: «Делай, что хочешь» («Fais ce que voudras»)» (См.: Шпитцер Л. *Словесное искусство и наука о языке*. Цит. изд., с. 218). Идея автора совпадает для Шпитцера, теоретически и практически, с одной стороны, с идеей филологии (с ее вне- или ино-научной предпосылкой «любви» к документальному свидетельству-«тексту»), с другой стороны, принцип авторства совпадает с конкретностью «языкового бытия» филологической науки — того, что лучше и больше умерщвляюще-формализующих элементов научности в гуманитарии, в известном смысле отчуждающих ее от нее же самой в современном процессе «тотального онаучивания мира» (Г.-Г. Гадамер): «Для филолога существует не только то, что документально засвидетельствовано, но прежде всего то, что документально засвидетельствовано — благоговейное отношение к тексту (die Andacht zum Text) все еще важнее, чем «интеллектуальное» отношение («Dacht») к нему. Языковое бытие сопротивляется всякому научному упорядочиванию, трансцендирует его, как сама жизнь» (см.: Spitzer L. *Stilstudien: I. Sprachstile*. München: Max Hueber Verlag, 1928, S. XI. Выделено в тексте — В.М.). Радикальный ответ М.М.Б. на этот вызов филологии интеллектуализму и сциентизму включает как полное признание относительной правоты филологической реакции против «всех теоретиков культуры» (all cultural theorizers), как выражался поздний Л. Шпитцер (включая сюда, между прочим, и теоретиков литературы), так и позитивное восполнение этой (в основном негативной) реакции, в соединении с критикой филологизма и позитивизма; последние, отталкиваясь — в духе «материальной эстетики» — от философского подхода, заимствуют неосознанно именно старый, преодолеваемый современной философией «теоретизм», только, конечно, уже не традиционный теоретизм большого стиля, а маленький и идеологический (превращенный).

В МФЯ сделан, при характеристике школы Фосслера, важный акцент на «пограничном» характере осуществлявшихся ею исследований — обогащающее восполнение «строгой науки» вообще и категории «автора» в частности и в особенности в бахтинском диалогизме идет, по-видимому, в этом направлении. «Очень часто можно услышать обвинение Фосслера и фосслерианцев в том, что они занимаются больше вопросами стилисти-

ки, чем лингвистикой в строгом смысле слова. В действительности школа Фосслера интересуется *вопросами пограничными*, поняв их методологическое и эвристическое значение, и в этом мы усматриваем *огромные преимущества этой школы*» (МФЯ, 148, прим. I. Выделено нами. — В.М.). Преимущества, очевидно, прежде всего перед «абстрактным объективизмом» с его специфической «научностью». Только на границах научных областей — а не внутри лингвистики «в строгом смысле слова» — возможно, по мысли М.М.Б., выделить и осмыслить автора любого высказывания, произведения. Но чем внутренне мотивировано и на что существенно опирается всякое серьезное, значительное авторство? Чем отличается оно — будучи конкретно-индивидуальным, личным авторством — от субъективного произвола? Какова та объективная социально-историческая реальность, которая вообще позволяет чему-то вполне уникальному, по-настоящему новому *созданным* войти и в творческое сознание автора, и в «сплошность», по терминологии раннего М.М.Б., «единого и единственного события бытия»? По мысли М.М.Б., «лингвистический формализм» во всех своих вариантах (даже таких утонченных, как исследования фосслерианцев) ограничивается анализом индивидуально-субъективистски понятого «приема», который превращает творчество — в искусстве и в жизни — скорее в «игрелище индивидуального вкуса» (там же), эту эпигонскую радикализацию мифологемы «гения», гротескно-комически-жутким повторением которой оказывается, по саморазоблачительной формуле Раскольникова у Достоевского, какая-нибудь «вошь эстетическая».

Поэтому для М.М.Б. при оценке, в частности, Л. Шпитцера важен не философский принцип индивидуалистического субъективизма сам по себе, а все то, что скорее выводит за теоретические пределы принципа. Эти продуктивные моменты, в которых М.М.Б. находит подтверждение или опору в ходе разработки своего собственного подхода к литературно-эстетическим и лингвистическим проблемам, в основном и зафиксированы в выписках из «Итальянского разговорного языка» Л. Шпитцера.

Перевод фрагментов сопровождается примечаниями переводчика к отдельным местам текста.

## Примечания к переводу из Шпитцера

<sup>1</sup> То обстоятельство, что выписки относятся именно к книге Л. Шпитцера о «разговорном языке» (Umgangssprache), представляется знаменательным. Прежде всего это — примета «школы Фосслера» и в особенности научных интересов Л. Шпитцера, который не склонен был проводить абсолютную границу между языковым творчеством «в жизни» и «в поэзии». Сказать, что та же тенденция характерна для М.М.Б., значит почти ничего не сказать или, что то же самое, ограничиться констатацией в духе «индивидуалистического субъективизма», в котором

М.М.Б. видел методологический недостаток фоссерианцев и персонально Л. Шпитцера. Гораздо существеннее, что интерес к разговорному языку и у западного лингвиста, и у русского философа (осуществляющего, со своей стороны, «поворот к языку» и перевод своей научно-философской и христологической программы в герменевтический план «философии слова», «проблемы восприятия и передачи чужого слова», «речи в речи», «речевого взаимодействия», «диалога» и т. п.) связан, во-первых, с общим для начала XX в. *отрезвляющим историческим опытом «самых вещей»* 10-20-х гг., во-вторых, с радикальным пересмотром в западной философии взаимоотношения между «теорией» и «самими вещами» и, соответственно, между понятийным языком, по-хайдеггеровски выражаясь, «метафизики» и повседневным языком «здесь-бытия». Вторжение разговорного языка в «высокие» речевые жанры (центральная проблема «прозаизации» и «романизации» мира и образа «говорящего человека» в исторической поэтике и исторической «прозаике» М.М.Б.) с особенной яркостью иллюстрирует один пример. Это — диалогизирующий герменевтический «перевод» понятия «диалог» из греческого понятийно-языкового мира опыта (удержанного в диалогах Платона и освященного европейской филологической традицией) в ближайший, или «фамильярный», план *своей* исторической современности, прежде всего в понятийно-языковой мир опыта переводчика-интерпретатора платоновских диалогов. В результате такого перевода-диалога с античностью — в исходной исторической точке этого перевода-переворота в гуманитарном мышлении Запада стоит, что характерно, переводчик диалогов Платона на немецкий язык и основоположник общегуманитарной герменевтики Ф. Шлейермахер — реальным коррелятом чужого (греческого) слова «диалог», заимствованного европейскими языками, стало как раз в немецком языке (наиболее по традиции напряженно связанном диалогом с античной философской мыслью и словом) слово «разговор» (das Gespräch). Глубокие недоразумения с наследием М.М.Б. в советские годы и в первое постсоветское десятилетие связаны, как кажется (помимо «внешних» причин), с недооценкой осуществленного русским мыслителем «перевода» философского и историко-филологического наследия западного понятийно-языкового мира исторического опыта на несакрализованный, не «жреческий» (и в этом смысле не «филологический», не «философский» и не «поэтический») язык русской научно-прозаической речи — направление, завещанное нашей культуре Пушкиным и русской литературой XIX — начала XX в., но исторически не получившее полного развития и вытесненное в советское время «филологизмом» и «спецификаторством», этими неизбежными спутниками официального монологизма, тоталитаризма и риторики. (См. ценные соображения на эту тему в давнишней рецензии Клода Фриу на французское издание книги М.М.Б. о Достоевском: Frioux Cl. Bakhtine devant ou derrière nous. — In: Littérature (Février 1971), № 1, p. 108-115.)

<sup>2</sup> Предисловие в книге Л. Шпитцера является посвящением (датировано сентябрем 1914 г.), дополненным одним абзацем в декабре 1921 г. Вильгельм Мейер-Любке (1861-1936) — выдающийся лингвист, представитель романо-германской филологии, выпавший из младограмматической школы; Л. Шпитцер учился у него в Венском университете. В свои поздние годы в США Шпитцер вспоминал, как его неприятно поразили в первый год обучения лекции Мейер-Любке по французской грамматике: грамматические и фонетические законы, как оказалось, можно изучать совершенно отвлекаясь от реальной исторической жизни народа и его языка. (Позднее аналогичное впечатление от науки, из которой, говоря словами Шпитцера, «исчез сам предмет: Человек», начинающий филолог испытал в Лейпцигском университете на лекциях Ф. Бекера по французской литературе: теоретические утверждения никак не вытекали из анализа текстов и не нуждались в таком анализе). Вероятно, не способствовал влечению молодого Шпитцера к французской грамматике и способ общения В. Мейер-Любке со своими студентами, о чем Шпитцер оставил краткое и выразительное свидетельство: «За годы учения я видел Мейер-Любке только в лекционных аудиториях и на семинарах, за исключением двух индивидуальных собеседований; первое из них продолжалось пять минут, в течение которых я выбирал тему своей дипломной работы, второе — две минуты, в течение которых я узнал, что тема принята» (см.: Spitzer L. The Formation of the American Humanist. — In: PMLA, v. 66, № 1 (February 1951), p. 43). Все это, однако, не отвратило ученика от учителя; Шпитцер объяснял это, оказавшись много позже (после прихода к власти Гитлера у него на родине) американским гражданином и даже американским патриотом, «моим врожденным тевтонским рвением перед лицом ученых, которые знали больше, чем я» (см.: Spitzer L. Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics, p. 10). Когда в 1913 г. Л. Шпитцер вернулся в Вену, Мейер-Любке пригласил его в университет в качестве доцента. Сочетание уважения и дистанции, ясное сознание собственного пути в романо-германской филологии, пути, который питается уже совсем иными импульсами, чем младограмматизм учителя, и все-таки является преемственным ученичеством, — все это находим в предисловии-посвящении Мейер-Любке, написанном в шутиливо-школярском, серьезно-смеховом стиле и тоне. В посвящении, в частности, говорится: «Кто видит задачу учителя не в том, чтобы мерить ученика взглядом мэтра, а в том, чтобы научить ученика пользоваться своими собственными глазами; не в том, чтобы образовать хор поющих в унисон приверженцев, а в том, чтобы воспитать полифоническое созвучие (poliphones Zusammenklingen), — тот признает в своем праве и маленький голосок, который ведет свою собственную мелодию...» (S. V).

<sup>3</sup> Моделью «разговорного языка» (Umgangssprache) является «разговор» (das Gespräch), т. е. собственно «диалог» (ниже мы встретим это слово у Л. Шпитцера со ссылкой на М. Дессуара в девятой бахтинской

выписке). Как отмечалось в примечании 1, «разговор» стал в современном немецком языке философии и гуманитарных наук, как можно заметить, прозаически-разговорным синонимом-заместителем заимствованного иноязычного и филологизированного слова «Dialog» (см. в этой связи, например, характерное издание в рамках серии «Поэтика и герменевтика» так наз. Констанцской школы Г.-Р. Яусса и других: *Das Gespräch* (Poetik und Hermeneutik. B. XI)/Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1984). Наоборот, в современном русском языке слово «разговор», именно в качестве разговорного, вообще не имеет научно-теоретического, философского статуса; преимущества неофициального, нериторического слова (его, по выражению М.М.Б., «прозаический уклон» — уклон к «трезвению», между прочим, конститутивный для карнавальной пиршественности) становятся недостатками с точки зрения «вещающих жанров», в которых тон неизбежно задают риторика, филологизм, теоретизм — отодвинутые от реального, «фамильярного» общения «чужие инертные, мертвые слова, “слова мумии”» (ЭСТ, 336, 371). Не секрет, что в советское время (начиная с 30-х гг. — в единообразном государственном масштабе) даже живые языки преподавались скорее как мертвые; последствия этого факта для современной русской культуры (как общественно-политической, так и научно-теоретической) невозможно переоценить; частным следствием того же факта является современное употребление слова «диалог» в публицистике, филологии, философии, психологии и т. п. Коротко говоря, со словом «диалог» в 60-90-е гг. произошел, так сказать, дискурсивный казус, косвенно зафиксированный по конкретному, практическому поводу А. В. Михайловым в примечании к его переводу статьи Г.-Г. Гадамера «Неспособность к разговору». «Название статьи в оригинале, — писал А. В. Михайлов в примечании, — «Unfähigkeit zum Gespräch». Gespräch здесь переведено как «разговор», а не как «диалог» по причине чрезвычайной затасканности последнего в нашей публицистике» (см.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., «Искусство», 1991, с. 347). «Затасканность в публицистике», как кажется, не столько причина, сколько следствие; сугубо чужое (иноязычно-иномирное), иерархически-отчужденное и теоретизированное слово «диалог» попало как бы вдруг в официальную «вещающую» риторику (но с антиофициальной политической направленностью), *так и не став «разговором»*, — из «нового средневековья» сразу в «канун третьего тысячелетия», не пройдя исторически полноценным, цивилизованным образом Новое время. «Человек нового времени, — писал М.М.Б. в 70-е гг., ссылаясь на «язык Пушкина», — не вещает, а говорит, то есть говорит оговорочно» (ЭСТ, 336). Под этим углом зрения, по-видимому, следует оценивать принципиальный (философский) интерес М.М.Б. к книге Л. Шпитцера об итальянском разговорном языке, а равно и сегодняшние трудности в подходе к бахтинскому «диалогизму» — прежде всего в постсоветском «времяпространстве».

4 «Дискриптивно-психологический метод», как называет свой подход к языку Л. Шпитцер, в такой же мере индивидуализирует его лингвистическую позицию, в какой *на*бывдивидуализирует ее. В самом деле: дискриптивный, или описательный, метод стал, можно сказать, господствующим в «науках о духе» в Германии в 10-20-е гг. В качестве одного из решающих влияний здесь следует назвать «описательную психологию» В. Дильтея (1894) (русский перевод этой книги под редакцией Г. Г. Шпета был издан у нас через тридцать лет, а переиздан еще через семьдесят лет); радикализованным дискриптивно-психологическим методом является феноменология Э. Гуссерля. Но, конечно, не персональные или направленческие влияния, сами по себе, дают ключ к индивидуально-методологическому самосознанию Л. Шпитцера, а скорее более общие духовно-исторические процессы начала XX в. Ведь поворот или возвращение «к самим вещам» — это не только и не просто теоретический и риторический лозунг *одного* философского направления (феноменологии); дело шло в начале XX в. о более глубоком и общем повороте от «теоретизма» к конкретному «усмотрению» вещей в гуманитарных науках, от «конструирующего» (как выражался В. Дильтей) абстрактно-объективистского типа познания, ориентированного на естественнонаучную методологию Нового времени, к такого рода «описанию», которое как бы дает слово и голос, как выражался ранний М. Хайдеггер, «феномену жизни», «бытию жизни» (см. Кассельские доклады М. Хайдеггера о Дильтее (1925) в кн.: Два текста о Вильгельме Дильтее: I. Г. Шпет, II. М. Хайдеггер. М., «Гнозис», 1995, с. 151). См. об этом подробнее: Махлин В. Л. Философская программа М. М. Бахтина и смена парадигмы в гуманитарном познании (Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора философских наук). М., 1997. На общей почве «дискриптивно-психологического» подхода к жизни языка только и можно правильно понять *критику* М. М. Б. метода Л. Шпитцера и «индивидуалистического субъективизма» в целом. Ср.: «... метод Шпитцера *описательно-психологический* (курсив в тексте. — В. М.). Соответствующих принципиально-социологических выводов Лео Шпитцер из своего анализа не делает. Основную реальностью для фоссерианцев остается, таким образом, монологическое высказывание» (МФЯ, 112). Поэтому «и самая постановка вопроса передачи чужой речи не получила должной широты и принципиальности» (ВЛЭ, 150). Специальная задача бахтинистики будущего — вскрыть и показать «широту и принципиальность», с которой М. М. Б. применяет и развивает — непосредственно в «Слове в романе» — шпитцеровское понятие «псевдообъективная мотивировка» (pseudoobjektive Motivierung), рассматривая его как случай более общего явления — «гибридной конструкции» (ВЛЭ, 118).

5 «Оглавление» (точнее, основные разделы) книги Л. Шпитцера воспроизведены в МФЯ, 112 (примечание); там же содержится указание на книгу Г. Вундерлиха «Наш разговорный язык» (1894).

<sup>6</sup> Имеется в виду Макс Дессуар (1867-1947) — немецкий эстетик, психолог и философ-искусствовед. См. о нем в кн.: Хюбшер А. Мыслители нашего времени. Справочник по философии Запада XX века / Под ред. А. Ф. Лосева (2-е изд.), М., 1994, с. 148-150.

<sup>7</sup> В примечании к американскому изданию *ПТД* в переводе К. Эмерсон (см.: Mikhail Bakhtin. Problems of Dostoevsky's Poetics / Ed. and trans. by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis (Minnesota UP), 1984, p. 266) к этому первому из двух фрагментов, использованных М.М.Б. в книге о Достоевском — в *ПТД* в оригинале, в *ППД* в своем переводе, который здесь воспроизводится, — высказана попутная оценка этого бахтинского перевода. По мнению К. Эмерсон, «Бахтин переводит довольно свободно» (Bakhtin is rather free in his rendering), что побуждает ее, помимо перевода бахтинского перевода Л. Шпитцера в основном тексте (p. 194), предложить в примечании свой перевод этого предложения на английский непосредственно с немецкого, передающий мысль Шпитцера «более дословно» (more literally). М.М.Б. действительно переводит не с дословной, а с «довольно свободной» точностью; только такая точность в восприятии и передачи чужого (в особенности иноязычного) слова дает возможность этому слову (смыслу) обрести подлинную новую жизнь в стихии другого (воспринимающего) языка понятий, т. е. быть по-настоящему «понятым». Сама К. Эмерсон на основании своего большого переводческого и исследовательского опыта работы с наследием М.М.Б. в свое время поставила интересный вопрос: «Содержит ли его (Бахтина — В.М.) теория дискурса теорию перевода?» (см.: Emerson C. Translating Bakhtin: Does his Theory of Discourse Contain a Theory of Translation? — In: Revue de l'Université d'Ottawa / University of Ottawa Quarterly, vol. 53, № 1 (Janvier-mars 1983). Special Issue Sommaire / The Work of Mikhail Bakhtin (1895-1975), pp. 23-33.

<sup>8</sup> Л. Шпитцер цитирует статью Генриха фон Клейста «О современном вызревании мысли в речи» (1799; опубл. 1878). См.: Kleist H. v. Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. 3. Berlin 1955, S. 373. Л. Шпитцер цитирует неточно (у Клейста: «Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß»), но совершенно точно передает суть дела: объективная ситуация, в которой находится говорящий (Sprecher) и слушающий и отвечающий ему партнер (Hörer, Partner), есть исторически конечный, мотивационно оплотненный и решающий посредник во всяком реальном диалоге-разговоре. М.М.Б. выделяет это место в книге Л. Шпитцера, потому что оно отвечает общему, герменевтическому направлению его диалогизма и специально его теории «высказывания». С точки зрения последней, акт высказывания («пошук» на языке «первой философии» М.М.Б.) не может быть понят ни только «изнутри» индивидуального субъекта (как это понимал романтизм; ср. теоретическую и мировоззренческую полемику с романтизмом в монографиях о Достоевском и о Рабле), ни только «извне» (как если бы



индивидуально-субъективное высказывание или поступок были бы частным случаем объектной — сиречь «научной» — закономерности, «системы» или «правила», как в абстрактно-объективистском филологизме или в марксизме — вплоть до «дискурсивной формации» М. Фуко). Выше (см. преамбулу) говорилось, что единственным адекватным аналогом и современным коррелятом осуществленного М.М.Б. на русской научной и общезыковой почве преобразования гуманитарно-филологического мышления XIX-XX вв. является «постидалистический» путь самокритики западной философии и «критики исторического разума», осуществленный на немецкой почве, — путь, ведущий от В. Дильтея через Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и многих других к Г.-Г. Гадамеру и современной философской герменевтике, как относительному синтезу этого пути (см. также преамбулу к выпискам М.М.Б. из книги М. Шелера «Сущность и формы симпатии»). Данная выписка и специально мысль Клейста — ценное косвенное подтверждение этого. В этом нетрудно убедиться, если обратиться к статье Г.-Г. Гадамера «Философские основания XX века» (1962), в которой ссылка на «великолепную статью» Клейста «О постепенном созревании мысли в речи» (см.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., «Искусство», 1991, с. 18) выступает в соответствующем названию гадамеровской работы большом контексте. Гадамер собственно резюмирует в своей статье, говоря языком М.М.Б., «смерть» и «воскресение», или «карнавальные похороны», немецкой классической философии (а с нею вместе и всей, идущей от «греков», философской традиции) — радикальный диалог, осуществленный в философии XX в. преимущественно на немецкой духовно-исторической почве. Этот диалог, по мысли Гадамера, потребовал «разоблачения наивных допущений немецкого идеализма» (собственно трех аспектов монологизма), которые Гадамер называет (употребляя характерное слово Гуссерля, но также и М.М.Б.): «наивность полагания», «наивность рефлексии», «наивность понятия» (Цит. соч., с. 16). Мысль Клейста о «положении» (Zustand) — ситуации разговора, как действенном конкретном посреднике всякого реального общения и всякого реального высказывания, — выступает у Гадамера (опирающегося здесь, как обычно, на Хайдеггера) в направлении критики «наивности полагания», «абстракции высказывания» и, шире, «апорий современного субъективизма» (читай: эпигонской радикализации идеалистической метафизики Нового времени с ее принципом себестождественного субъекта — «causa sui», «Я=Я» и т. п. — в «постсовременной» ситуации). Критикуя «абстракцию высказывания», т. е. наивное идеалистическое представление о самодовлеющем и самоцельном, самопроизвольном высказывании, якобы не зависимом в своем существе от ситуации «разговора», Гадамер, что характерно, оперирует совершенно реальными, «прозаическими» примерами (вопросно-ответная ситуация в суде, на вопросе, на экзамене, «когда преподаватель обращается к студенту с вопросом, на который, будем откровенны, ни один разумный человек ответить не может»). Именно в этой связи Гада-

мер упоминает статью Клейста, не забывая указать на ее, так сказать, биографический источник: о «постепенном вызревании мысли в речи» писал молодой человек, «сам сдававший прусский экзамен на получение чина» (Гадамер Г.-Г. Цит. соч., с. 18). Примечательно, что основную мысль в своей статье (написанной в форме письма к Р. фон Лилиенштерн) Клейст формулирует, пародийно преобразовывая вошедшую в поговорку мысль Ф. Рабле: «L'appétit vient en mangeant» («Аппетит приходит во время еды»); «это эмпирическое утверждение (Erfahrungssatz), — пишет Клейст, — останется верным, если, пародируя его, сказать: l'idea vient en parlant (мысль приходит во время речи. — В.М.)» (См.: Kleist H. v. Op. cit. S. 368).

9 Л. Шпитцер ссылается здесь на две свои книги, из которых в особенности вторая (см.: Spitzer L. Die Umschreibungen des Begriffes «Hunger» im italienischen. Stilistisch-Onomasiologische Studie auf Grund von unveröffentlichten Zensurmaterial. Halle: Max Niemeyer Verlag. 1920.) представляет особый интерес. Обе книги возникли при таких обстоятельствах и на таком материале, о которых, надо полагать, ученик Мейер-Любке прежде не мог и помыслить. Когда началась мировая война, Шпитцеру, как говорил позднее он сам, «повезло»: ему нашлось место в итальянском отделе бюро военной цензуры; читая письма итальянских военнопленных, он был поражен разнообразием, богатством и тонкостью языка этих писем. Особое внимание его — и как лингвиста, и как цензора — привлекли стилистические приемы и уловки, с помощью которых военнопленные старались сообщить своим близким на родине о мучившем их недоедании таким образом, чтобы цензура этого не поняла. Как можно понять из шуточных воспоминаний Шпитцера об этом эпизоде его биографии, авторам писем здорово не повезло; цензор-лингвист работал с тою же «тевтонской» добросовестностью, с какой он прежде учился; зато и авторы писем многому научили их невольного читателя из бюро цензуры. М.М.Б. упоминает обе книги Шпитцера в *МФЯ* (с. 106, прим.) как «интересный материал по вопросу о выражении голода», очень точно выражая лингвистические и металингвистические возможности этого материала: «Основная проблема здесь: гибкое приспособление слова и образа к условиям исключительной ситуации» (там же). Ссылке на эти книги Л. Шпитцера предшествует в *МФЯ* «социологическая» феноменология переживания голода в разных типах высказывания и «классового» сознания (*МФЯ*, 103-106). В этой плоскости продолжается — пусть даже с учетом официального языка и цензуры — научный спор со Шпитцером: человек является «собственником» своих физиологических ощущений (например, чувства голода), но он не является собственником своего же собственного высказывания (например, о собственном чувстве голода). Там, где имеет место «осуществление слова как знака» — высказывание, — «вопрос о собственности чрезвычайно усложняется» (*МФЯ*, 102). Соответственно, усложняется вопрос о взаимоотношении «внутрен-

него» и «внешнего», «субъективного» и «объективного» в высказывании. «Гибкое приспособление слова и образа» к той или иной ситуации, включение высказывания в тот или иной контекст или подтекст «события бытия» — обязательное условие состоявшегося слова (от официального документа до самоотчета-исповеди или романа «в стол»), условие, отделяющее высказывание от чистого молчания. Наследие М.М.Б., тематизирующее эту проблематику, само дает интересный материал по ней.

# ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

## А

абстрактная социальность, 171  
авантюра, 406  
авантюрист, 217; 269; 273; 359; 397  
авантюризм  
— авантюризм новелла, 362  
— авантюризм-фантастический роман, 403  
— авантюризм фабула, 387  
— авантюризм герой, 72; 74  
— авантюризм материал, 74  
— авантюризм мир, 74  
— авантюризм роман, 72-74; 222; 271; 276; 363; 403; 408  
— авантюризм сюжет, 72; 74; 75  
автобиографичность, 216; 219; 245; 247; 251; 265; 273; 277; 311; 422  
автобиография, 93; 96  
автор, 11; 33; 45; 50; 58; 61; 68; 70; 85; 86; 90; 92; 154; 175; 221; 227; 266; 267; 310; 338; 363  
— автор-монологист, 101  
— дух автора, 34  
— интенция автора, 47; 83  
— кругозор автора, 24; 44  
— лирика автора, 77  
— мир автора, 33  
— позиция автора, 63  
— последняя инстанция автора, 85  
— рассказ от автора, 101  
— слово автора, 53; 83  
авторитетный образ человека, 68  
авторский  
— авторская идеология, 63; 64  
— авторская идея, 62; 69  
— авторская интенция, 47; 63; 84-88; 90; 94; 95; 101; 102; 172; 175  
— авторская исповедь, 224  
— авторская позиция, 177  
— авторская речь, 64; 92; 94  
— авторская точка зрения, 177  
— авторский голос, 175; 208  
— авторский замысел, 19; 48; 56; 64; 154  
— авторский контекст, 84  
— авторский кругозор, 46; 48  
— авторский мир, 46; 48; 70  
— авторское мировоззрение, 62  
— авторское слово, 11; 53; 63; 54; 86; 92; 99; 102; 154; 177; 205; 210  
— авторское сознание, 12; 15

— завершающие авторские определения, 19  
— монологизм авторской позиции, 54  
— монологический авторский замысел, 48  
— монологический авторский кругозор, 56  
— монологический единый мир авторского сознания, 41  
— монологическое авторское сознание, 22  
— новая авторская позиция, 25  
— объект авторского слова, 12  
— объект авторской интенции, 83  
— поверхностно-композиционное авторское слово, 53  
— прямая авторская речь, 84  
— прямое авторское слово, 87-89; 98  
— чужое (авторское) слово, 53  
— эпическое авторское слово, 211  
акмеизм, 355; 361; 363  
акмеисты, 342; 358; 402  
акт  
— высшие идеологические акты, 77  
— монологический акт, 152  
акцент, 19; 22; 33; 42; 61-64; 91; 96; 101; 104; 106; 107; 118; 121; 124; 139; 142; 148; 149; 153; 154; 159; 161; 162  
— акценты самосознания героя, 48  
— иерархический акцент, 33  
— монологизованный акцент, 166  
— перемещенный акцент, 121  
— разнонаправленные акценты, 101  
— ценностный акцент, 148  
— чужой акцент, 106; 107; 121  
акцентный, 86  
— акцентные перебои, 107; 112  
акцентуация, 58  
— иерархическая акцентуация, 40  
аллегория, 259; 321  
аморализм, 291; 301  
аморальность, 316  
анализ  
— имманентно-социологический анализ, 155  
— контрапунктический анализ, 120  
— объект безучастного нейтрального анализа, 156  
— психологический анализ, 15; 163  
— психопатологический анализ, 15  
— формальный анализ, 7  
аналогия  
— образная аналогия, 29  
анекдот, 411

антиномии, 25  
антиномика, 15  
античность, 325; 318; 347; 348; 370  
античный  
— античная поэзия, 336  
— античная трагедия, 249  
— античный мир, 320  
архитектоника, 15  
аскет  
— большая дорога восточного скитальца-аскета, 184  
аскетизм, 228; 237; 420  
атмосфера  
— художественная атмосфера, 55

## Б

басня, 414  
безгласный объект, 62  
безголосое слово, 154  
безучастность  
— безучастный «третий», 25  
— объект безучастного нейтрального анализа, 156  
безысходные диалогические противостояния, 130  
бесконечность  
— дурная бесконечность, 47; 129; 134; 147; 157; 170  
бесперспективность, 125  
библейский диалог, 173  
биографический  
— биографическая доминанта, 30  
— биографический роман, 34; 73; 74; 339  
— биографический сюжет, 73  
— сюжетно-биографический роман, 73  
биографичность, 284; 354  
биография, 283; 334; 339; 385  
благообразие, 149  
бог, 151  
буддийский  
— восточное сектанство буддийского толка, 207  
— восточный буддийский индивидуализм, 206  
будущее, 220  
бульварный  
— бульварная фабула, 387  
— бульварный роман, 73; 75; 267; 397  
бытие, 43; 47; 60; 173; 175; 254  
— единство бытия, 60  
— «идеальное бытие», 40  
— монизм бытия, 59

## В

вера, 254

вечная человеческая природа, 76  
вечность, 35; 37; 156  
вечный и себе равный человек, 76  
вещное слово, 97  
вещность, 137  
вещь, 70; 85; 99; 338; 355; 363; 374; 384; 385; 402  
— слово-вещь, 155  
взаимодействие, 39; 40  
— сосуществование и взаимодействие, 36  
взаимоотношения  
— событийные взаимоотношения, 34  
взгляд  
— чужой взгляд, 104; 135  
видение, 18; 44; 62; 235  
— видение внутреннего человека, 20  
— видение героя, 267  
— видение Достоевского, 39  
— монологический принцип видения, 70  
— объективизм художественного видения, 78  
— объективное видение, 41  
— объективно-художественное видение, 153  
— объект художественного видения, 11  
— основная особенность художественного видения Достоевского, 38  
— реалистическое видение, 15  
— художественное видение, 36; 45  
владычествующая идея, 70  
внелитературные формы повествования, 88  
внесюжетность, 76; 157  
внесюжетный  
— внесюжетная постановка, 171  
— внесюжетное единство романа Достоевского, 28  
— внесюжетное общение сознаний, 75  
— внесюжетные связи, 75  
внешний  
— внешний диалог, 158; 159; 172; 175  
— внешняя композиция, 54  
внутренний  
— видение внутреннего человека, 20  
— внутренне-диалогическая установка, 146  
— внутренне-диалогическое разложение, 172  
— внутреннее дело, 183; 205; 206  
— внутренне-социальное явление, 155  
— внутренне диалогическое слово, 108  
— внутренний голос, 113; 159; 167  
— внутренний голос другого, 159  
— внутренний диалог, 100; 111; 112; 116; 118; 124; 127; 142; 144; 154; 158-162; 164-167; 170; 175  
— внутренний диалог героя, 154; 172  
— внутренний диалог другого, 159

- внутренний диалогизм слова, 145
- внутренний диалог с самим собой, 116; 127; 130; 133
- внутренний человек, 78; 156
- внутренняя диалогизация, 119; 127
- внутренняя диалогизация слова, 95
- внутренняя полемика, 127; 152; 158
- внутренняя полемика с другим, 130
- внутренняя реплика, 172
- внутренняя речь, 345; 346
- внутренняя событийность, 94
- внутренняя социальность, 123
- драматизованная внутренняя речь, 140
- первая реплика внутреннего диалога, 165
- религия внутреннего дела, 182
- внутриатомный**
  - внутриатомный контрапункт голосов, 120
  - внутриатомный перебой голосов, 109
- Возрождение**
  - третье Возрождение, 348
- воля, 272**
  - воля к событию, 29
  - жизненная воля, 31
  - философско-монологическая воля, 41
  - художественная воля, 12; 14; 17; 41; 56
  - художественная воля полифонии, 29
  - чужая воля, 136
- воплощение, 73; 225; 276; 278-280; 282; 313; 333; 338; 399; 401**
- воплощенность героя, 73**
- воплощенный голос, 23**
- вопрос 91; 154**
  - вопрос — ответ, 84
  - женский вопрос, 178; 180; 209
  - исторические вопросы, 13
  - последние вопросы, 174
- вопрошание, 56**
  - вопрошание идеального образа, 69
- восприятие**
  - художественное восприятие мира, 38
- восточный**
  - большая дорога восточного скитальца-аскета, 184
  - восточное сектанство, 183
  - восточное сектанство буддийского толка, 207
  - восточный буддийский индивидуализм, 206
  - восточный радикализм, 183
- время, 36; 37; 76; 363**
- вторично-идеологическое преломление, 35**
- второй, 55; 116; 165**
  - вторая реплика, 165
  - второй голос, 111; 112; 114; 115; 117; 119; 120; 124; 151; 163; 165; 166; 170
- вчувствование, 156; 255**

## Вывод

- идеологический вывод, 62; 63; 71
- монологический вывод, 173
- высказывание, 83; 84; 97-100; 107; 117**
  - высказывание как материал языка, 82
  - монологическое высказывание, 101
  - монологическое поэтическое высказывание, 97
  - прямо-интенциональные высказывания, 85
  - чужое высказывание, 82
- высший**
  - высшее единство второго порядка, 23
  - высшие идеологические акты, 77
  - высший голос, 68

## Г

- газетный лист, 38**
- гармония неслиянных голосов, 39**
- генезис, 38**
- генерализация, 193**
- генетический**
  - генетические факторы, 46
- героизация, 214; 220; 387; 409; 413; 414**
- героизм, 239; 298**
- героиня, 220; 223; 226; 251; 312; 350; 357**
- героическое, 220; 223; 268**
- героичность, 215; 310**
- герой, 11; 13; 33; 38; 40; 50; 52; 54; 58; 62-64; 70; 75; 77; 78; 86; 119; 124; 126; 129; 134; 137; 141; 147; 149-151; 153; 154; 156; 158; 174; 175; 180; 218; 220; 221; 223; 224; 226; 227; 251; 266; 297; 310; 312; 338; 362; 363; 366; 371; 385; 387; 393; 401; 418**
  - авантюрный герой, 72; 74
  - акценты самосознания героя, 48
  - видение героя, 267
  - внутренний диалог героя, 154; 172
  - воплощенность героя, 73
  - герой Гоголя, 45; 268
  - герой Достоевского, 30; 43; 45; 56; 72; 76; 150; 267
  - герой из подполья, 47; 49; 50; 57; 73; 104; 127; 129; 130; 132; 135; 137; 141; 144; 147; 157; 158; 162; 270; 272; 273; 496; 525; 535; 538
  - герой как идеолог, 172
  - герой как самосознание, 48
  - герой как слово, 54
  - герой как точка зрения, 43
  - герой-образ, 56
  - герой случайного семейства, 73
  - главный герой, 62
  - диалог героя, 177
  - диалог героя с самим собой, 110

- диалогическая обращенность рассказа к герою, 126
  - доминанта изображения героя, 57
  - доминанта построения героя, 55
  - доминанта художественного изображения героя, 58
  - завершённый образ героя, 125
  - идеология героя, 63
  - интеллектуальный жест героя, 58
  - исповедальные самовысказывания героя, 103
  - классический герой, 413
  - кругозор героя, 44-46
  - мир героев, 31; 33; 40
  - монологическая речь героя, 150
  - монологически твердый и уверенный голос героя, 151
  - монологическое самовысказывание героя, 101
  - монологическое слово героя, 102
  - незакрытый герой, 63
  - объектное слово героя, 87
  - объектность изображенного слова героя, 84
  - парные герои, 37
  - позиция героя, 63
  - прямая речь героя, 82; 84
  - романтический герой, 56
  - самовысказывание героя, 107
  - самосознание героя, 53
  - свобода героев, 19; 55; 56
  - слово героя, 12; 50; 53; 56; 83; 138; 141; 153; 154
  - слово героя о себе самом, 57
  - слово о герое, 154
  - смысловая позиция героя, 63
  - сознание героя, 12
  - точка зрения героя, 63
  - трагический герой, 277; 399
  - умышленные жесты героя, 59
  - форма героя, 47
  - эпический герой, 410
- главный герой, 62**

#### гоголевский

- гоголевский материал, 45
  - гоголевский мир, 45; 46
  - гоголевский период, 44
  - гоголевский чиновник, 47
- голос, 11-15; 19; 29; 39; 42; 43; 48; 53; 63; 65; 67; 68; 70; 72; 85; 86; 90; 95; 96; 98; 99; 101; 107; 108; 111; 112; 116; 119; 120; 121; 124; 135; 136; 141; 142; 144; 148; 151; 152; 154; 157; 158; 161; 162; 165-167; 169-172; 174; 175; 267**
- авторский голос, 175; 208
  - внутренний голос, 113; 159; 167
  - внутренний голос другого, 159
  - внутриатомный контрапункт голосов, 120

- внутриатомный перебой голосов, 109
- воплощенный голос, 23
- второй голос, 111; 112; 114; 115; 117; 119; 120; 124; 151; 163; 165; 166; 170
- высший голос, 68
- гармония неслиянных голосов, 39
- голоса фути, 28
- идеологический голос, 11; 187
- истинный голос, 153
- мир голосов, 68
- множественность голосов, 101; 173
- монологически твердый и уверенный голос героя, 151
- монологический голос, 135; 161; 165; 166; 170; 174
- неслиянные голоса, 175
- первый голос, 114; 165
- перебой голосов, 108; 119; 135; 144; 148
- полифония борющихся голосов, 153
- примиренные голоса, 153
- принципы сочетания голосов, 76
- разнонаправленные слова и голоса, 121
- скрытый голос, 164; 167
- собственный голос, 149
- социальные голоса эпохи 60-х годов, 186
- сочетание голосов, 42
- третий голос, 112
- фиктивные голоса, 153
- чистый голос, 50
- чужой голос, 69; 70; 87; 88; 99; 113; 116; 121; 135; 154; 158; 177

**«голосоведение» романа Достоевского, 28**

#### гомофонический

- гомотонический роман, 13
- гомотоническое становление одного сознания, 41

**гомотония, 29; 119**

**грех, 38; 249; 260; 261; 264; 285; 176; 316; 354; 408; 419**

**греческая трагедия, 354; 408**

**гуманизм, 228**

## Д

**«далекой образ», 125**

**двойник, 37; 44; 111; 113-116; 119; 120; 159; 268**

**двойничество, 150**

**двойные мысли, 150**

**дворянин**

— идеология «кающегося дворянина», 182

**двойко-направленное слово, 82**

**двуакцентность, 95**

**двуголосое слово, 86; 88; 91; 93; 95; 101**

— разнонаправленное двуголосое слово, 96; 100

**двуголосость, 89; 90**

дегеронизация, 310  
 деизм, 255  
 действительность  
   — завершённый образ действительности, 58  
   — психическая действительность, 19  
 декаданс, 290; 291; 298; 340  
 декаденты, 293; 315; 331; 364  
 дело  
   — внутреннее дело, 183; 205; 206  
   — душевное дело, 191; 197; 212  
   — душевное дело героев, 181  
   — религия внутреннего дела, 182  
 детализация, 193  
 диалектика, 15; 32; 39; 40  
 диалектический  
   — диалектический метод, 34  
   — диалектический ряд, 34  
   — диалектическое становление духа, 34  
 диалектичность, 173  
 диалог, 23-25; 61; 66; 81; 82; 91; 93; 94; 100; 101; 107; 108; 113; 116; 120; 130; 133; 135; 138; 141; 142; 144; 146; 150-152; 154; 156; 157; 159-161; 163-165; 167; 168; 171-173  
   — библейский диалог, 173  
   — внешний диалог, 158; 159; 172; 175  
   — внутренний диалог, 100; 111; 112; 116; 118; 124; 127; 142; 144; 154; 158-162; 164-167; 170; 175  
   — внутренний диалог героя, 123; 137  
   — внутренний диалог другого, 159  
   — внутренний диалог с самим собой, 116; 127; 130; 133  
   — драматизованный диалог, 84  
   — драматический диалог, 24; 84  
   — евангельский диалог, 173  
   — исповедальный диалог, 168; 171  
   — логический диалог, 65  
   — основная схема диалога, 157  
   — открытый диалог, 172  
   — педагогический диалог, 61; 173  
   — первая реплика внутреннего диалога, 165  
   — платоновский диалог, 61; 173  
   — реплика диалога, 81; 84; 96; 103  
   — скрытый диалог, 96; 100; 105  
   — сценический диалог, 55  
   — сюжетный диалог, 157  
   — философский диалог, 24; 25; 61; 173  
 диалог героя, 177  
 диалог героя с самим собой, 110  
 диалог Достоевского, 173  
 диалогизация, 55; 94; 121; 138; 149; 154  
   — внутренняя диалогизация, 119; 127  
   — внутренняя диалогизация слова, 95  
 диалогизм, 23; 145  
   — внутренний диалогизм слова, 145

диалогизованность, 156  
 диалогизованный  
   — диалогизованное самосознание, 130  
   — диалогизованный монолог, 151  
 диалог Иова, 173  
 диалогический  
   — безысходные диалогические противостояния, 130  
   — внутренне диалогическое слово, 108  
   — диалогическая обращённость, 54; 116; 119; 127; 151; 154  
   — диалогическая обращённость рассказа, 124  
   — диалогическая обращённость рассказа к герою, 126  
   — диалогическая реплика, 92  
   — диалогические отношения, 84; 154  
   — диалогическое отношение к себе самому, 129  
   — диалогическое противостояние, 157  
   — диалогическое разложение, 175  
   — диалогическое разложение сознания, 121  
   — диалогическое слово, 93  
 диалогичность, 65; 84; 85; 94; 105; 110; 137; 144  
   — диалогичность последнего целого, 25  
   — скрытая диалогичность, 94  
 диалог неслиянных сознаний, 119  
 диалоговедение, 163  
   — диалоговедение Достоевского, 159  
 диалог с самим собой, 111; 139  
 диахронический подход к литературному произведению, 7  
 дионисийство, 317; 319  
 дистанция, 55; 63; 64; 86; 95; 99; 124  
 долженствование, 254  
 доминанта, 30; 31; 45; 48; 50; 53; 56; 64  
   — биографическая доминанта, 30  
   — доминанта изображаемого, 49  
   — доминанта изображения, 49  
   — доминанта изображения героя, 57  
   — доминанта построения героя, 55  
   — доминанта художественного изображения героя, 58  
   — жизненно-характерологическая доминанта изображаемого человека, 47  
   — слово-доминанта, 153  
   — художественная доминанта, 46  
   — художественная доминанта Достоевского, 47  
   — художественная доминанта изображения, 47  
 дорога  
   — большая дорога восточного скитальца-аскета, 184  
 «достоевщина», 78  
 дразнящий  
   — дразнящий стиль, 127



- дразнящий пародийно-утрирующий стиль, 132
- драма, 24; 84; 176; 182; 205; 206; 208; 348
  - крестьянская драма, 181
  - народная драма, 180
- драматизованный
  - драматизованная внутренняя речь, 140
  - драматизованный диалог, 84
  - драматизованная исповедь, 113; 116
- драматический
  - драматическая форма, 36; 176; 205; 208-210
  - драматические произведения Толстого, 209
  - драматический диалог, 24; 84
  - драматическое произведение, 176
- другой, 112; 113; 116; 128; 129; 130; 132; 134; 135; 136; 144; 147; 157; 161; 163; 170; 258; 260; 264
  - внутренний голос другого, 159
  - внутренний диалог другого, 159
  - внутренняя полемика с другим, 130
  - другая личность, 19
  - другой субъект, 16; 20
  - другой человек, 16; 20; 110; 111; 115; 161; 163; 166; 168; 171; 173
  - я для другого, 105; 116; 238; 240
- дурная бесконечность, 47; 129; 134; 147; 157; 170
- дух, 32; 34; 36; 77; 238; 239; 278; 285; 361
  - диалектическое становление духа, 34
  - дух автора, 34
  - единый дух, 40
- духовный
  - духовная проблематика романтизма, 77
  - духовная трезвость, 132
- духовность, 286
- душа, 77; 225; 258; 284
- душевный
  - душевное дело, 191; 197; 212
  - душевное дело героев, 181

## Е

- евангельский диалог, 173
- европейский
  - европейский роман, 13; 76
  - европейский романтизм, 77
  - европейский утопизм, 61
  - история европейского романа, 21
- единство
  - внесюжетное единство романа Достоевского, 28
  - высшее единство второго порядка, 23
  - единство бытия, 60
  - единство высшего порядка, 29
  - единство мира, 24; 28
  - единство мира Достоевского, 29

- единство полифонического романа, 23
  - единство романа, 32
  - единство романа Достоевского, 22; 72
  - единство романного мира, 13
  - единство события, 19; 29
  - единство сознания, 60
  - монологическое единство, 27; 29; 98
  - монологическое единство произведения, 48
  - монологическое единство художественного мира, 48
  - наднацентное, надголосое единство полифонического романа, 42
  - надкружозорное единство, 24
  - надсловесное единство полифонического романа, 42
  - системное единство, 65
- единый**
- единая истина, 60
  - единое сознание, 60
  - единый дух, 40
  - единый тон, 101
  - монологический единый мир авторского сознания, 41
  - монологический единый стиль, 101

## Ж

- жанр, 230; 231; 357; 402
  - прозаический жанр, 98
- женский вопрос, 178; 180; 209
- жест, 115
  - интеллектуальный жест героя, 58
  - словесный жест, 368
  - умственные жесты героя, 59
- «жестокый талант», 50
- жизненный
  - жизненная воля, 31
  - жизненная установка, 139
  - жизненно-практическая речь, 91
  - жизненно-практическое слово, 98
  - жизненно-характерологическая доминанта изображаемого человека, 47
  - завершающая жизненная форма, 75
- житие, 282-284; 339
- житийность, 283
- житийный
  - житийное слово, 151
  - житийные тона, 33; 100
  - житийный стиль, 33
- жорж-зандизм, 178

## З

- завершающий
  - завершающая жизненная форма, 75
  - завершающая сила, 126
  - завершающая функция, 76
  - завершающее слово, 49

- завершающие авторские определения, 19
- художественно-завершающий охват образа героя, 101
- завершение, 45; 47; 48; 56; 154; 155
  - завершение чужого сознания, 77
- завершенность, 68
  - философская завершенность, 40
- завершенный
  - завершенный образ, 154
  - завершенный образ героя, 125
  - завершенный образ действительности, 58
- задание
  - полифоническое задание, 57; 101
  - художественное задание, 13
  - художественное задание Достоевского, 41
- закрытый образ, 68
- замысел, 154
  - авторский замысел, 19; 48; 56; 64; 154
  - замысел Достоевского, 125
  - замысел художника, 14
  - монологический авторский замысел, 48
  - монологический замысел, 48
  - музыкальный замысел, 123
  - полифонический замысел, 43
  - полифонический художественный замысел, 54
  - творческий замысел, 27
  - творческий замысел Достоевского, 55
  - художественный замысел, 54; 74; 76; 218
  - художественный замысел Достоевского, 146
- заочное слово, 137; 154
- западник, 427
- западничество, 427
- запретительный
  - отрицательная запретительная мораль, 177
- земля, 31; 33; 359
- зеркала чужих сознаний, 50
- зеркало, 55; 136
- значимость, 58; 59
- золотой век, 315

## И

- идеализация, 228; 235; 353
- идеализм, 59; 61; 236; 350
  - кантианская форма идеализма, 60
  - монистический идеализм, 35
- идеалистический
  - идеалистическая философия, 59
  - идеалистическое сознание, 71
- идеалисты романтики, 77
- идеальный
  - вопрошание идеального образа, 69

- «идеальное бытие», 40
- идеальный человек, 68
- идейный
  - идейная эволюция, 34
  - идейный роман, 33
  - идейный философский роман, 62
- идеолог, 57; 78; 105; 136
  - герой как идеолог, 172
- идеологема, 11
- идеологизм
  - монологический идеологизм, 78
  - узкий идеологизм, 8
- идеологический, 98
  - высшие идеологические акты, 77
  - идеологическая ориентация, 150
  - идеологическая оценка, 64
  - идеологическая позиция, 139
  - идеологические построения, 105
  - идеологический вывод, 62; 63; 71
  - идеологический голос, 11; 187
  - идеологический лейтмотив, 71
  - идеологический монологизм, 59
  - идеологический роман, 30; 41; 185
  - идеологический роман Достоевского, 12; 40
  - идеологический тезис, 15; 191; 193; 195; 199; 201
  - идеологическое движение 60-х гг., 180
  - идеологическое обаяние, 14
  - идеологическое слово, 136; 144; 151
  - идеологическое слово о мире, 57
  - идеологическое творчество, 61
  - идеологическое творчество нового времени, 61
  - принципы идеологической культуры нового времени, 59
  - формообразующая идеологическая установка Достоевского, 69
- идеологичность, 58; 121; 375
- идеология, 8; 19; 35; 42; 58; 62; 64; 121; 182; 187; 202-204; 227; 229; 234; 235; 375
  - авторская идеология, 51; 52
  - идеология героя, 63
  - идеология Достоевского, 65
  - идеология «кающегося дворянина», 182
  - идеология Толстого, 182; 183; 188
  - общественная идеология Достоевского, 153
  - религиозная идеология, 153
  - религиозная идеология Толстого, 183
  - формообразующая идеология, 62; 63; 65
  - формообразующая особенность идеологии, 67
  - художественная идеология, 187
- идея, 15; 23; 30; 32; 34; 43; 58; 59; 61; 64; 70; 73; 115; 119; 172; 179; 217; 259; 263; 397

- авторская идея, 62; 69
- влаждывающая идея, 70
- «идеи в себе», 40
- «идея-сила», 15; 30; 31
- идея у Достоевского, 57
- «идея-чувство», 15
- изображение идеи, 59
- роман с идеями, 30; 34
- чужая идея, 64
- medium идей, 41
- идиллия**, 234
- иерархический**
  - иерархическая акцентуация, 40
  - иерархический акцент, 33
- избыток**
  - крутозорный избыток, 154
- изображение**
  - доминанта изображения, 49
  - доминанта изображения героя, 57
  - изображение идеи, 59
  - объективизм изображения, 55
  - предмет изображения, 33
  - принцип изображения, 33
  - прозаическое изображение, 77
  - художественная доминанта изображения, 47
- изображенный**, 82
  - объектность изображенного слова героя, 84
- изобразительное слово**, 13
- имманентный**
  - имманентная социологичность, 7
  - имманентно-социологический анализ, 155
- импрессионист**, 267; 339
- индивидуализм**, 291
  - восточный буддийский индивидуализм, 206
- индивидуалист**, 373
- инстанция**
  - последняя инстанция автора, 85
  - последняя смысловая инстанция, 84; 85; 96; 99; 101
- интеллектуальный жест героя**, 58
- интеллигенция**, 155
- интенциональность**, 11; 54; 57; 84; 87; 98; 126; 146
- интенциональный**
  - непосредственно(е) интенциональное слово, 82; 85
  - прямое интенциональное слово, 83; 97; 98
- интенция**, 83; 85-88; 90; 91; 93; 95; 98; 99; 101; 107; 125; 127
  - авторская интенция, 47; 63; 84-88; 90; 94; 95; 101; 102; 172; 175
  - интенция автора, 47; 83
  - объект авторской интенции, 83

- однонаправленные интенции, 90
- преломление интенции, 102
- чужая интенция, 85; 90; 93; 99; 101
- интерференция**, 135; 165
- интонационность**, 379
- интонация**, 90; 92; 95; 117; 154; 167; 340; 347; 357
- ирония**, 344; 353; 396
  - романтическая ирония, 77
- искусство**, 255; 258; 374
- исповедальное слово**, 57
- исповедальность**, 52; 93; 98
- исповедальный**
  - исповедальная Icherzählung, 127; 131
  - исповедальные самовысказывания героев, 103
  - исповедальный диалог, 168; 171
- исповедание**, 77; 387
- исповедь**, 53; 96; 100; 113; 127; 132; 134; 143; 146; 147; 254; 278; 279; 283; 339
  - авторская исповедь, 224
  - драматизованная исповедь, 113; 116
  - исповедь Ставрогина, 145; 146
- истина**, 60; 69
  - единая истина, 60
  - истина-формула, 69
- истинный**
  - истинное слово, 69
  - истинный голос, 153
  - истинный человек, 69
- истолкование**
  - сюжетно-прагматическое истолкование, 13
- исторический**
  - исторические вопросы, 13
  - исторические проблемы творчества Достоевского, 7; 155
  - исторический роман, 405
- историчность**, 222
- история**, 217; 246; 248; 249; 393; 398; 404; 406; 408; 419; 421
  - история европейского романа, 21
  - история романа, 13

## К

- кальвинизм**, 183
- кальвинистический**
  - протестантское (кальвинистическое) сектанство, 207
- кантианская форма идеализма**, 60
- капитализм**, 26
- катастрофа**, 16; 250; 283
- категория**
  - категория «я», 77
- каузальный**
  - каузальные факторы, 46

кающийся  
 — идеология «кающегося дворянина», 182  
 классицизм, 97; 100; 289; 295; 384; 414; 415  
 — поэтика классицизма, 98  
 классический  
 — классическая литература, 295; 299; 302; 315; 357; 354; 369; 373; 413-415; 424  
 — классическая поэзия, 337; 348  
 — классическая поэтика, 97  
 — классический герой, 413  
 комедия, 206; 208; 411  
 комический  
 — комический характер, 411  
 — комическое, 147; 411  
 композиционный  
 — композиционная форма, 89  
 — композиционный прием, 54  
 — композиционный элемент, 55  
 — поверхность-композиционное авторское слово, 53  
 композиция  
 — внешняя композиция, 54  
 конструктивный юмор, 412  
 конструкция, 27; 181  
 — романная конструкция, 21  
 — художественная конструкция, 18  
 — художественная конструкция романа Достоевского, 50  
 контекст  
 — авторский контекст, 84  
 — монологический контекст, 59; 69; 81; 85; 97  
 — системно-монологический контекст, 16; 23; 58; 60  
 контрапункт, 28; 119; 122; 335  
 — внутриатомный контрапункт голосов, 120  
 — полифония и контрапункт, 29  
 — романский контрапункт, 42  
 контрапунктический  
 — контрапунктический анализ, 120  
 коперниканский переворот, 45  
 корчащееся слово, 103  
 красота, 236; 237; 240; 282; 290  
 крестьянская драма, 181  
 кризис, 89; 180  
 — кризис Толстого, 176; 185; 209  
 критическая литература о Достоевском, 12; 14  
 круг  
 — лирический круг, 350  
 кругозор, 22; 28; 44; 76; 77; 111; 124; 139; 142; 154; 189  
 — авторский кругозор, 46; 48  
 — кругозор автора, 24; 44  
 — кругозор героя, 44-46

— монологический авторский кругозор, 56  
 — монологический кругозор, 28; 54  
 кругозорный избыток, 154  
 культура, 239; 240; 314; 338; 373; 412  
 — принципы идеологической культуры нового времени, 59

## Л

лазейка, 98; 103; 105; 107; 121; 132-136; 143; 152; 164; 249; 409  
 — слово с лазейкой, 132  
 лейтмотив  
 — идеологический лейтмотив, 71  
 лексикология, 81; 82  
 лексикон  
 — поэтический лексикон, 97  
 лингвистический  
 — лингвистическая стилистика, 99  
 — формально-лингвистическая стилистика, 123; 124  
 лиризм, 215; 356; 364  
 лирик, 302; 315  
 лирика, 238; 305; 316; 337; 344; 348; 360; 389  
 — лирика автора, 77  
 — прозаическая лирика, 97; 131  
 лирический  
 — лирический круг, 350  
 — лирический принцип, 29  
 — лирическое отступление, 424  
 — лирическое слово, 137  
 лиричность, 25; 29; 220; 223; 268; 305; 349; 350; 352; 354-357; 361; 379; 380; 418; 423  
 литература  
 — классическая литература, 295; 299; 302; 315; 357; 354; 369; 373; 413-415; 424  
 — критическая литература о Достоевском, 12; 14  
 литературный  
 — литературная пародия, 125; 126  
 — литературная полемика, 126  
 — литературная условность, 126  
 лицо, 135  
 — третье лицо, 55  
 личность, 15; 18; 20; 25; 41; 60; 65; 175; 206; 268; 275; 291; 298; 319; 359; 364  
 — другая личность, 19  
 — позиция личности, 65  
 — чужая личность, 19; 20  
 личный  
 — личный стиль, 22; 41  
 — личный тон, 22; 41  
 логический диалог, 65  
 ложноклассицизм, 328; 360; 388  
 любовь, 32; 313; 327

# М

марксизм, 235; 294; 373; 389  
 марксист, 236; 294; 375  
 материал, 45; 46; 50; 56; 68; 70; 71; 76;  
 92; 113; 131; 141; 154; 155  
 — авантюрный материал, 74  
 — высказывание как материал языка, 82  
 — гоголевский материал, 45  
 — подакцентный материал, 64  
 — словесный материал, 97  
 — смысловой материал, 150  
 — чистый человеческий материал, 174  
 медиум, 261  
 место, 276; 278; 280; 282; 287  
 метафора, 29; 231; 321; 340; 346; 360;  
 370; 378; 384  
 метафоричность, 42  
 метод  
 — диалектический метод, 34  
 — социологический метод, 375  
 — формальный метод, 375  
 мечта, 266; 270; 309; 312; 313; 315; 317  
 — утопическая мечта, 174  
 мечтатель, 47; 73; 417  
 мир, 12  
 — авантюрный мир, 74  
 — авторский мир, 46; 48; 70  
 — античный мир, 320  
 — гоголевский мир, 45; 46  
 — единство мира, 24; 28  
 — единство мира Достоевского, 29  
 — единство романного мира, 13  
 — идеологическое слово о мире, 57  
 — мир автора, 33  
 — мир героев, 31; 33; 40  
 — мир голосов, 68  
 — мир Достоевского, 13-15; 26; 28; 37; 40;  
 72; 267  
 — мир и его строй, 136  
 — мир нашей мечты, 209  
 — мир объектов, 68  
 — мир романтика, 28  
 — мир субъектов, 71  
 — монолизм художественного мира, 54  
 — монологический единый мир авторского  
 сознания, 41  
 — монологический мир, 22; 59; 63; 64  
 — монологический художественный мир,  
 58  
 — монологическое единство художествен-  
 ного мира, 48  
 — полифонический мир, 13  
 — предметный мир, 46  
 — романский мир, 33  
 — романский мир Достоевского, 76  
 — слово о мире, 57; 136  
 — социальные миры, 35; 42

— художественное восприятие мира, 38  
 — художественный мир Достоевского, 104  
 мировоззрение, 38; 57; 59; 65; 104  
 — авторское мировоззрение, 62  
 — мировоззрение Достоевского, 16; 23  
 — мировоззрение Толстого, 183; 185; 188  
 — отвлеченное мировоззрение, 39  
 — принцип мировоззрения, 16  
 — религиозное мировоззрение Толстого,  
 183; 207  
 — религиозно-утопическое мировоззре-  
 ние, 156  
 мировой строй, 136; 151; 157  
 мистерия, 24; 116; 182; 205; 206  
 миф, 281; 304; 309; 312; 314; 317; 321;  
 322; 376; 391; 392  
 мифологема, 355  
 мифологизация, 306; 309  
 мифологизм, 389  
 мифологичность, 308; 349; 369; 379;  
 380; 384; 409  
 мифология, 312  
 многоголосость, 23; 126; 172; 186  
 — многоголосость полифонического ро-  
 мана, 27  
 — многоголосость эпохи Достоевского, 40  
 многоголосый роман, 53  
 многопланность, 21; 23; 26; 29  
 — многопланность романа, 31  
 множественность, 13; 14; 23; 25; 35; 175  
 — множественность голосов, 101; 173  
 — множественность сознаний, 60  
 монизм бытия, 59  
 монистический идеализм, 35  
 моноакцентность, 62  
 моноидеизм обычного типа, 57  
 монолитная монологичность, 53  
 монолог, 111; 345  
 — диалогизованный монолог, 151  
 — философский монолог, 15; 35  
 монологизация  
 — философская монологизация, 15; 16; 40  
 монолизм, 60  
 — идеологический монолизм, 59  
 — монолизм авторской позиции, 54  
 — монолизм сознания, 59  
 — монолизм художественного мира, 54  
 — философский монолизм, 60  
 — художественный монолизм, 62  
 монологизованный акцент, 166  
 монологический  
 — монологическая плоскость, 11  
 — монологическая позиция, 25  
 — монологическая речь героя, 150  
 — монологическая установка, 126  
 — монологическая форма, 155  
 — монологический авторский замысел, 48

- монологический авторский кругозор, 56
- монологический акт, 152
- монологический вывод, 173
- монологический голос, 135; 161; 165; 166; 170; 174
- монологический единый мир авторского сознания, 41
- монологический единый стиль, 101
- монологический замысел, 48
- монологический идеологизм, 78
- монологический контекст, 59; 69; 81; 85; 97
- монологический кругозор, 28; 54
- монологический мир, 22; 59; 63; 64
- монологический принцип, 62
- монологический принцип видения, 70
- монологический роман, 13; 33; 35; 78; 101
- монологический роман романтического типа, 19
- монологический смысл, 175
- монологический стиль, 22
- монологический тип, 29
- монологический художественный мир, 58
- монологически наивная точка зрения, 53
- монологически твердый и уверенный голос героя, 151
- монологическое авторское сознание, 22
- монологическое высказывание, 101
- монологическое единство, 27; 29; 98
- монологическое единство произведения, 48
- монологическое единство художественного мира, 48
- монологическое поэтическое высказывание, 97
- монологическое самовысказывание героя, 101
- монологическое слово, 94; 119; 129; 138; 145
- монологическое слово героя, 102
- монологическое сознание, 27
- роман монологического типа, 13
- третье монологически объемлющее сознание, 25
- философско-монологическая воля, 41
- монологичность, 24; 25; 43; 146; 148; 152; 175
  - монолитная монологичность, 53
  - системная монологичность, 40
- мораль
  - отрицательная запретительная мораль, 177
- музыка, 29; 122
  - полифоническая музыка, 38
- музыкальный
  - музыкальная полифония, 39
  - музыкальный замысел, 123

«мы», 174  
 мысль, 15  
 — двойные мысли, 120

## Н

надкругозорное единство, 24  
 надрыв, 131  
 надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа, 42  
 наивность, 77; 187  
 наивный
 

- монологически наивная точка зрения, 53

 народники, 289; 329; 389  
 народничество, 230; 233-235; 294  
 народный
 

- народная драма, 180
- народный рассказ Толстого, 180

 наружность, 418  
 нарцизм, 307; 308; 311; 314  
 нарцисс, 314  
 нарцисстичность, 313  
 настоящее, 220  
 наука, 254  
 неблагообразие, 130; 146  
 невоплощенность, 73  
 незавершенность, 50; 63; 72  
 незавершимость, 47  
 незакрытый герой, 63  
 нейтральный
 

- нейтральный образ, 58
- объект безучастного нейтрального анализа, 156

 неоклассики, 47; 56  
 неоклассицизм, 97  
 неоромантизм, 343  
 неославянофилы, 382  
 неслиянный
 

- гармония неслиянных голосов, 39
- диалог неслиянных сознаний, 119
- неслиянные голоса, 175

 несогласие
 

- согласие — несогласие, 84

 нигилизм, 393; 395  
 нигилист, 234; 237; 273; 396  
 новая авторская позиция, 25  
 новелла
 

- авантюрная новелла, 362

 новое время
 

- идеологическое творчество нового времени, 61
- принципы идеологической культуры нового времени, 59

**обаяние**

— идеологическое обаяние, 14

**образ, 43; 48; 50; 54; 132**

— авторитетный образ человека, 68

— вопрошание идеального образа, 69

— герой-образ, 56

— «далекой образ», 125

— завершённый образ, 154

— завершённый образ героя, 125

— завершённый образ действительности, 58

— закрытый образ, 68

— образ героя, 44; 50; 55; 154

— открытый образ-слово, 68

**образная аналогия, 29****обращающееся слово, 137****обращение, 137; 154**

— субъект обращения, 156

**обращённость, 55; 130**

— диалогическая обращённость, 54; 116; 119; 127; 151; 154

— диалогическая обращённость рассказа к герою, 126

— обращённость слова, 137

**общение, 171; 174**

— внесюжетное общение сознаний, 75

— органическое общение, 155

— социальное общение, 99

**общественная идеология Достоевского, 153****община в мире, 174****объект, 13; 16; 63; 71; 137**

— безгласный объект, 62

— мир объектов, 68

— объект авторского слова, 12

— объект авторской интенции, 83

— объект безучастного нейтрального анализа, 156

— объект художественного видения, 11

**объективация, 77****объективизм, 78**

— объективизм изображения, 55

— объективизм художественного видения, 78

**объективность, 30; 48; 77****объективный**

— объективное видение, 41

— объективно-художественное видение, 153

**объектность, 13; 15; 16; 25; 84; 85; 94;**

96; 98

— объектность изображённого слова героя, 84

**объектный**

— объектная тень, 86

— объектное слово, 82; 83; 85; 96; 100

— объектное слово героя, 87

**объемлющий**

— третье монологически объемлющее сознание, 25

**овнешняяющий**

— овнешняющие и завершающие авторские определения, 19

**оглядка, 41; 93; 96; 98; 100; 103-105; 121;**

132; 134; 135; 146; 151; 152

— слово с оглядкой, 106; 108; 132

**оговорка, 106-108; 110; 121; 144; 148; 149; 169****ода, 230****одиночество, 174****одноакцентность, 33; 63****одноголосое слово, 85; 89****однонаправленный**

— однонаправленное слово, 95; 102

— однонаправленные интенции, 90

**однотонность, 62****окраска**

— полемическая окраска, 92

**определение**

— завершающие авторские определения, 19

**опредмеченность, 13****органическое общение, 155****ориентация**

— идеологическая ориентация, 150

**осведомительный**

— осведомительное слово, 13; 153

— протокольное осведомительное слово, 100

— сухое осведомительное, протокольное слово, 154

**основной**

— основная особенность Достоевского, 28

— основная особенность творчества Достоевского, 14; 30; 43

— основная особенность художественного видения Достоевского, 38

— основная схема диалога, 157

**остранение, 205****ответ, 93**

— вопрос — ответ, 84

**отвлеченное мировоззрение, 39****открытый**

— открытый диалог, 172

— открытый образ-слово, 68

**отношение**

— диалогические отношения, 84; 154

— диалогическое отношение к себе самому, 129

— чистое отношение человека к человеку, 172

**отраженный**

— отражённое слово, 104

— отраженное чужое слово, 100; 103  
отрицательная запретительная мораль, 177  
отступление  
— лирическое отступление, 424  
отъединенность, 155  
оценка  
— социальные оценки, 7; 88; 180  
ошибка, 60

## П

памфлет, 77  
парные герои, 37  
пародийность, 125; 126; 134; 231  
пародийно-утрирующий  
— дразнящий пародийно-утрирующий стиль, 132  
пародийный  
— пародийная стилизация, 109; 126  
— пародийная Icherzählung, 96  
— пародийное слово, 85; 90; 100  
— пародийный рассказ, 96; 100  
— пародийный сказ, 90  
пародия, 81; 82; 90; 92; 94; 96; 100; 102; 115; 318; 321; 333  
— литературная пародия, 125; 126  
пафос, 224; 225; 234; 242; 275; 280; 303  
педагогический диалог, 61; 173  
пейзаж, 216; 218; 341; 349; 357; 394  
первый  
— первая реплика внутреннего диалога, 165  
— первый голос, 114; 165  
переакцентуация, 143  
переакцентуировка, 139; 142; 161  
перебой, 107; 119; 124; 135; 141; 150; 163; 165; 167; 168; 172; 175  
— акцентные перебои, 107; 112  
— перебои речи, 106  
— внутриатомный перебой голосов, 109  
— перебой голосов, 108; 119; 135; 144; 148  
перебойность, 118; 126; 136; 154; 162  
переворот  
— коперниканский переворот, 45  
перемещенный акцент, 121  
период  
— гоголевский период, 44  
персонализм, 15  
— персонализм Достоевского, 40  
персоналистичность, 23  
перспектива, 125; 154  
песня, 231; 357; 360; 366  
пластика, 258; 338  
пластический стиль, 295  
пластичность, 218; 296  
платоновский диалог, 61; 173

плоскость  
— монологическая плоскость, 11  
плюралистичность, 35  
поверхностно-композиционное авторское слово, 53  
повествование  
— внелитературные формы повествования, 88  
повествовательный  
— повествовательное слово, 177; 205; 206  
— повествовательное эпическое слово, 177  
повесть, 363  
— повести Достоевского, 102  
повторение с подмигиванием, 115  
подакцентный материал, 64  
подмигивание  
— повторение с подмигиванием, 115  
подполье, 272; 333  
— герой из подполья, 47; 49; 50; 57; 73; 104; 127; 129; 130; 132; 135; 137; 141; 144; 147; 157; 158; 162; 270; 272; 273; 496; 525; 535; 538  
— человек из подполья, 47; 49; 50; 57; 73; 127; 129; 130; 132; 135; 137; 141; 143; 144; 147; 157; 158; 162; 272; 273; 496; 525; 535; 538  
подражание, 86  
подход  
— узко-формалистический подход, 8  
позиция  
— авторская позиция, 177  
— идеологическая позиция, 139  
— монолизм авторской позиции, 54  
— монологическая позиция, 25  
— новая авторская позиция, 25  
— позиция автора, 63  
— позиция героя, 63  
— позиция личности, 65  
— смысловая позиция, 55  
— смысловая позиция героя, 63  
познание, 16  
полемизм, 48; 52; 75; 142  
полемика, 92; 139; 105; 106; 126; 149  
— внутренняя полемика, 127; 152; 158  
— внутренняя полемика с другим, 130  
— литературная полемика, 126  
— скрытая полемика, 92; 93; 96; 100; 102; 105  
Полемический  
— полемическая окраска, 92  
— скрыто-полемическое слово, 93; 108  
полемичность, 59; 64; 92; 105; 136; 178  
полифонический  
— полифоническая музыка, 28  
— полифонический замысел, 43  
— полифонический мир, 13  
— полифонический художественный замысел, 54



- полифоническое задание, 57; 101
- полифонический роман, 9; 12; 13; 17; 23-25; 27; 30; 34-36; 39; 40; 42; 175; 456
- единство полифонического романа, 23
- многоголосость полифонического романа, 27
- надакцентное, надголосое, надсловесное единство полифонического романа, 42
- полифонический роман Достоевского, 9
- полифоничность, 24
- полифония, 12; 24; 28; 119; 153
  - музыкальная полифония, 29
  - полифония борющихся голосов, 153
  - полифония и контрапункт, 29
  - полифония сосуществующих сознаний, 41
  - формальная полифония, 34
  - формальная полифония Данте, 40
  - художественная воля полифонии, 29
- положение, 249; 250
- полуголоса, 66; 67
- полустилизация, 86
- полусловное прямое слово, 97
- полукорродивый, 182
- последний
  - диалогичность последнего целого, 25
  - последнее слово, 44; 50; 52; 99; 129; 133; 134; 143; 154
  - последнее слово Достоевского, 42
  - последние вопросы, 174
  - последняя инстанция автора, 85
  - последняя смысловая инстанция, 84; 85; 96; 99; 101
- постановка
  - внесюжетная постановка, 171
- построение, 42; 45; 48; 53; 166
  - доминанта построения героя, 55
  - идеологические построения, 105
  - построение речи, 150
  - построение романа, 40
  - романное построение, 8
  - романтический тип построения романа, 20
- «почва», 31; 33; 34
- почвенник, 235
- поэзия, 97; 99; 222; 230; 259; 303; 364; 366; 372; 374; 376
  - античная поэзия, 336
  - классическая поэзия, 337; 348
- поэма, 214; 231; 328; 354; 423
  - романтическая поэма, 420
- поэт, 349; 364; 372; 420
- поэтизация, 215; 217
- поэтика
  - классическая поэтика, 97

- поэтика Достоевского, 14
- поэтика классицизма, 98
- поэтический
  - монологическое поэтическое высказывание, 97
  - поэтическая речь, 97
  - поэтический лексикон, 97
  - поэтическое слово, 97; 292
  - слово поэтического языка, 292
- правда, 236-238
- прагматический
  - сюжетно-прагматические связи, 13
  - сюжетно-прагматический ряд, 41
  - сюжетно-прагматическое истолкование, 13
- предвосхищаемый
  - предвосхищаемая реплика, 149; 163; 169
  - предвосхищаемое чужое слово, 127
  - предвосхищаемые чужие реплики, 158
- предвосхищение, 93; 128
  - предвосхищение реакции, 170
  - предвосхищение реплик, 169
  - предвосхищение чужого слова, 103
- предвосхищенный
  - предвосхищенная реплика, 128
  - предвосхищенная чужая реплика, 159
- предмет изображения, 33
- предметный мир, 46
- предпосылки
  - социологические предпосылки, 171
- преломление, 88; 89; 98; 99; 127
  - вторично-идеологическое преломление, 35
  - medium преломления, 99
  - преломление интенции, 102
  - среда преломления, 100
- преломленное слово, 101
- преломляющее слово, 102
- преступление, 18; 38; 267; 273; 275; 276
- прием
  - композиционный прием, 54
- примиренные голоса, 153
- принцип
  - лирический принцип, 29
  - монологический принцип, 62
  - монологический принцип видения, 70
  - принцип изображения, 33
  - принцип мировоззрения, 16
  - принцип формы, 17; 62
  - принципы идеологической культуры нового времени, 59
  - принципы связи, 43
  - принципы связи целого, 72
  - принципы сочетания голосов, 76
  - романтический принцип, 74
- природа, 216; 238; 240; 245; 246; 248; 251; 265; 274; 285; 307; 309; 330; 337; 338; 380; 390; 393; 412; 423

— вечная человеческая природа, 76  
 притча, 180; 206  
 причинность, 38  
 проблема  
 — исторические проблемы, 124  
 — исторические проблемы творчества Достоевского, 7  
 — теоретические проблемы творчества Достоевского, 7  
 проблематика  
 — духовная проблематика романтизма, 77  
 провоцирование, 50; 55; 56; 117; 120; 127; 133  
 проза, 98; 99; 222; 299; 316; 328; 338; 365; 369; 391; 400  
 прозаизм, 131; 317  
 прозаический  
 — прозаическая лирика, 97; 131  
 — прозаический жанр, 98  
 — прозаический стиль, 97  
 — прозаическое изображение, 77  
 — прозаическое слово, 292  
 — стиль прозаической речи, 82  
 — типы прозаического слова, 81  
 проза, 80; 177; 234; 237; 247; 256; 263; 284; 286  
 — реалистическая проза, 215  
 — русская проза, 328  
 — художественная проза, 97  
 произведение  
 — драматические произведения Толстого, 209  
 — драматическое произведение, 176  
 — монологическое единство произведения, 48  
 проникновение, 16  
 проникновенное слово, 144; 160  
 простой сказ, 90  
 простота, 244  
 пространство, 36; 76; 363  
 протестантизм, 183; 254  
 протестантское (кальвинистическое) сектанство, 207  
 противослово, 94; 107  
 противостояние  
 — безысходные диалогические противостояния, 130  
 — диалогическое противостояние, 157  
 протокольный  
 — протокольное осведомительное слово, 100  
 — протокольное слово, 153  
 — протокольный стиль, 127  
 — сухое осведомительное, протокольное слово, 154  
 прямой  
 — полуусловное прямое слово, 97

— прямая авторская речь, 84  
 — прямая речь героя, 82; 84  
 — прямое авторское слово, 87-89; 98  
 — прямое интенциональное слово, 83; 97; 98  
 — прямо-интенциональные высказывания, 85

## психический

— психическая действительность, 19  
 — психический факт, 59

психоанализ, 307; 311; 313; 334

психолог, 77

## психологический

— психологический анализ, 15; 163  
 — психологический роман, 218  
 — социально-психологический роман, 15

психологичность, 222

психология, 77

психопатологический анализ, 15

публицистические статьи Достоевского, 67

пуританство, 183

## Р

### радикализм

— восточный радикализм, 183

радость, 32

### разложение

— внутренне-диалогическое разложение, 172  
 — диалогическое разложение, 175  
 — диалогическое разложение сознания, 121

разномирность, 23

разнонаправленность, 90; 91; 94; 95

### разнонаправленный

— разнонаправленное двуголосое слово, 96; 100  
 — разнонаправленные акценты, 101  
 — разнонаправленные слова и голоса, 121

рай, 312-314; 316; 326

### рамки

— системно-монологические рамки, 15  
 ранние сентименталисты, 176; 185

рассказ, 13; 53; 84; 87; 94; 109; 112; 116; 117; 119; 123; 124; 126; 128; 130; 132; 152; 154

— диалогическая обращенность рассказа, 124

— диалогическая обращенность рассказа к герою, 126

— народный рассказ Толстого, 180

— пародийный рассказ, 96; 100

— рассказ от автора, 101

— рассказ рассказчика, 86; 89; 96; 101

— рассказ у Достоевского, 89

— слово рассказа, 102; 138

рассказчик, 13; 45; 54; 55; 87; 88; 95; 112;  
 116; 118-120; 123; 124; 126; 153; 177;  
 338; 353; 363  
 — рассказ рассказчика, 86; 89; 96; 101  
 — слово рассказчика, 84; 153  
**реакция**  
 — предвосхищение реакции, 170  
**реализм**, 15; 214; 217; 300; 340; 350; 351;  
 384; 388; 414; 426  
 — реализм «в высшем смысле», 156  
 — реализм Достоевского, 16  
**реалистический**  
 — реалистическая проза, 215  
 — реалистическое видение, 15  
**реалист**, **реалисты**, 77; 228; 362; 421  
**реальная реплика**, 168  
**религиозный**  
 — религиозная идеология, 153  
 — религиозная идеология Толстого, 183  
 — религиозное мировоззрение Толстого,  
 183; 207  
 — религиозно-утопическое мировоззре-  
 ние, 156  
**религия**, 255; 260  
 — религия внутреннего дела, 182  
**реплика**, 93; 161; 167; 172  
 — внутренняя реплика, 172  
 — вторая реплика, 165  
 — диалогическая реплика, 92  
 — первая реплика внутреннего диалога, 165  
 — предвосхищаемая реплика, 149; 163; 169  
 — предвосхищаемые чужие реплики, 158  
 — предвосхищение реплик, 169  
 — предвосхищенная реплика, 128  
 — предвосхищенная чужая реплика, 159  
 — реальная реплика, 168  
 — реплика диалога, 81; 84; 96; 103  
 — скрытая реплика, 165  
 — фиктивная реплика, 168  
**рефлексия**, 213; 214; 217; 221; 222; 238-  
 241; 242; 251; 268  
**речевой стиль**, 103  
**речь**  
 — авторская речь, 64; 92; 94  
 — внутренняя речь, 345; 346  
 — драматизованная внутренняя речь, 140  
 — жизненно-практическая речь, 91  
 — монологическая речь героя, 150  
 — перебои речи, 106  
 — построение речи, 150  
 — поэтическая речь, 97  
 — прямая авторская речь, 84  
 — прямая речь героя, 82; 84  
 — содержание речи, 150  
 — стиль прозаической речи, 82  
 — стиль речи, 128  
 — устная речь, 87-89  
 — чужая речь, 81; 88; 107

ритм, 347; 357; 379  
 риторизм, 370  
 риторика, 370  
 рок, 249; 253  
 роман, 18; 98; 216; 218; 306; 328; 353;  
 363; 423  
 — авантюрно-фантастический роман, 403  
 — авантюрный роман, 72-74; 222; 271; 276;  
 363; 403; 408  
 — биографический роман, 34; 73; 74; 339  
 — бульварный роман, 73; 75; 267; 397  
 — внесюжетное единство романа Достоев-  
 ского, 28  
 — голосоведение романа Достоевского, 28  
 — гомофонический роман, 13  
 — европейский роман, 13; 76  
 — единство полифонического романа, 23  
 — единство романа, 32  
 — единство романа Достоевского, 22; 72  
 — идейный роман, 33  
 — идейный философский роман, 62  
 — идеологический роман, 30; 41; 185  
 — идеологический роман Достоевского, 12;  
 40  
 — исторический роман, 405  
 — история европейского романа, 21  
 — история романа, 13  
 — многоголосость полифонического ро-  
 мана, 27  
 — многоголосый роман, 53  
 — многопланность романа, 31  
 — монологический роман, 13; 33; 35; 78;  
 101  
 — монологический роман романтического  
 типа, 19  
 — надакцентное, надсловесное единство  
 полифонического романа, 42  
 — полифонический роман, 9; 12; 13; 17;  
 23-25; 27; 30; 34-36; 39; 40; 42; 175;  
 456  
 — построение романа, 40  
 — психологический роман, 218  
 — роман XX века, 329  
 — роман до Достоевского, 41  
 — роман Достоевского, 12; 22; 34; 41; 70;  
 119; 138; 328  
 — роман монологического типа, 13  
 — роман обычного типа, 13  
 — роман с идей, 30; 34  
 — романтический роман, 19  
 — романтический тип построения романа,  
 20  
 — роман-трагедия, 17  
 — роман-фельетон, 74  
 — русский роман, 338  
 — семейно-исторический роман, 218  
 — социально-идеологический роман, 190;  
 204  
 — социально-психологический роман, 15

- социально-семейный роман, 75
- сюжетно-биографический роман, 73
- тип романа, 8
- философский роман, 30; 33; 34
- художественная конструкция романа Достоевского, 50
- художественная эволюция романа Достоевского, 34
- целое романа, 43
- экспериментальный роман, 62

#### романный

- единство романного мира, 13
  - романная конструкция, 21
  - романная структура, 14
  - романное построение, 8
  - романный контрапункт, 42
  - романный мир, 33
  - романный мир Достоевского, 76
- романтизм, 63; 98; 214; 241; 268; 276; 281; 283; 289; 290; 298; 326; 335; 337; 343; 361; 421
- духовная проблематика романтизма, 77
  - европейский романтизм, 77

- романтик, 19; 35; 77; 214; 270; 273; 301; 309; 310; 349; 352; 359; 402; 403
- идеалисты романтики, 77
  - мир романтика, 28

#### романтический

- монологический роман романтического типа, 19
- романтическая ирония, 77
- романтическая поэма, 420
- романтическая фабула, 269
- романтический герой, 56
- романтический принцип, 74
- романтический роман, 19
- романтический тип построения романа, 20

#### русская проза, 328

#### русские символисты, 294

#### русский роман, 338

#### руссоизм, 208

#### ряд

- диалектический ряд, 34
- становящийся ряд, 36; 39
- сюжетно-прагматический ряд, 41

## С

#### самовысказывание, 108

- исповедальные самовысказывания героев, 103
  - монологическое самовысказывание героя, 101
  - самовысказывание героя, 107
- самозванец, 280; 282; 409; 419
- самозванство, 419; 421

- самосознание, 44-46; 50; 52; 55-58; 64; 75; 106-108; 113; 116; 118; 121; 129; 134; 156; 175

- акценты самосознания героя, 48
- герой как самосознание, 48
- диалогизованное самосознание, 130
- самосознание бедного человека, 105
- самосознание бедного чиновника, 44
- самосознание героя, 53

#### самоутверждение, 105; 121

#### самоцель, 156

#### сатира, 310; 350; 353; 387; 395; 411; 423

#### сатирик, 344

#### свобода, 19; 31; 38; 48; 64; 371

- свобода героя, 19; 55; 56

#### связи

- внесюжетные связи, 75
- принципы связи, 43
- принципы связи целого, 72
- сюжетно-прагматические связи, 13

#### святая, 264; 282; 417

#### святость, 278; 284

#### сексуальное, 309; 311; 330

#### сектантство, 183

- восточное сектантство, 183
- восточное сектантство буддийского толка, 207
- протестантское (кальвинистическое) сектантство, 207

#### семантика, 82

#### семейный

- семейная хроника, 217
- семейно-исторический роман, 218
- социально-семейный роман, 75

#### семейство

- герой случайного семейства, 73
- случайное семейство, 174

#### сентиментализм, 217; 388; 413

#### сентименталисты, 234; 238; 387; 391; 402

- ранние сентименталисты, 176; 185

#### сентиментальное, 234

#### сила

- завершающая сила, 126
- идея-сила, 15; 30; 31

#### символ, 258; 259; 291; 293; 315; 318; 320; 322; 323; 325; 326; 327; 334; 339; 341; 344; 350; 351; 353; 355; 378; 379; 380; 402; 425

#### символизм, 291; 292; 293; 300; 318; 376; 381; 400; 403; 423

#### символист, 294; 305; 315; 343; 355; 357-359; 360; 361; 362; 364; 367; 369; 388; 390; 400

- русские символисты, 294

#### символический юмор, 412

**синхронический подход к литератур-  
ному произведению, 7**

**система, 65**

- система языка, 97

**системный**

- системная монологичность, 40
- системное единство, 65
- системно-монологические рамки, 15
- системно-монологический контекст, 16; 23; 58; 60
- системно-монологическое целое, 14

**сказ, 81; 86-88; 98; 124; 177**

- пародийный сказ, 90
- простой сказ, 90
- стилизованный сказ, 83; 85

**сказовое слово, 13; 91**

**скандал, 18**

**скептик, 287**

**скептицизм, 229; 289; 361; 415**

**скиталец, 418**

- большая дорога восточного скитальца-аскета, 184

**скрытый**

- скрытая диалогичность, 94
- скрытая полемика, 92; 93; 96; 100; 102; 105
- скрытая реплика, 165
- скрыто-полемическое слово, 93; 108
- скрытый голос, 164; 167
- скрытый диалог, 96; 100; 105

**славянофилы, 186; 289; 382; 415; 426**

**славянофильство, 333; 427**

**словесный**

- словесный жест, 368
- словесный материал, 97

**слово, 8; 50; 54; 63; 68; 69; 76; 81; 85; 92; 93; 97; 99; 106; 107; 115; 119; 129; 130; 132; 134; 135; 137; 143; 150; 153; 161; 165; 166; 206; 292; 302; 304; 319; 321; 336; 344; 346; 356; 365; 367; 368; 376; 379; 382**

- авторское слово, 11; 53; 63; 54; 86; 92; 99; 102; 154; 177; 205; 210
- безголосое слово, 154
- внутренне диалогическое слово, 108
- внутренний диалогизм слова, 145
- внутренняя диалогизация слова, 95
- вещное слово, 97
- герой как слово, 54
- двояко-направленное слово, 82
- двуголосое слово, 86; 88; 91; 93; 95; 101
- диалогическое слово, 93
- жизненно-практическое слово, 98
- житийное слово, 151
- завершающее слово, 49
- заочное слово, 137; 154
- идеологическое слово, 136; 144; 151
- идеологическое слово о мире, 57

— изобразительное слово, 13

— исповедальное слово, 57

— истинное слово, 69

— корчащееся слово, 103

— лирическое слово, 137

— монологическое слово, 94; 119; 129; 138; 145

— монологическое слово героя, 102

— непосредственно(е) интенциональное слово, 82; 85

— обращающееся слово, 137

— обращенность слова, 137

— объект авторского слова, 12

— объектное слово, 82; 83; 85; 96; 100

— объектное слово героя, 87

— объектность изображенного слова героя, 84

— одноголосое слово, 85; 89

— однонаправленное слово, 95; 102

— осведомительное слово, 13; 153

— открытый образ-слово, 68

— отраженное слово, 104

— отраженное чужое слово, 100; 103

— пародийное слово, 85; 90; 100

— поверхностно-композиционное авторское слово, 53

— повествовательное слово, 177; 205; 206

— повествовательное эпическое слово, 177

— полусловное прямое слово, 97

— последнее слово, 44; 50; 52; 99; 129; 133; 134; 143; 154

— последнее слово Достоевского, 42

— поэтическое слово, 97; 292

— предвосхищаемое чужое слово, 127

— предвосхищение чужого слова, 103

— преломленное слово, 101

— преломляющее слово, 102

— прозаическое слово, 292

— проникновенное слово, 144; 160

— протокольное осведомительное слово, 100

— протокольное слово, 153

— прямое авторское слово, 87-89; 98

— прямое интенциональное слово, 83; 97; 98

— разнонаправленное двуголосое слово, 96; 100

— разнонаправленные слова и голоса, 121

— сказовое слово, 13; 91

— скрыто-полемическое слово, 93; 108

— слово-доминанта, 153

— собственное слово, 144

— социология слова, 99

— социология художественного слова, 100

— слово автора, 53; 83

— слово-вещь, 155

— слово героя, 12; 50; 53; 56; 83; 138; 141; 153; 154

— слово героя о себе самом, 57

— слово о герое, 154

- слово о мире, 57; 136
- слово о себе самом, 136
- слово поэтического языка, 292
- слово рассказа, 102; 138
- слово рассказчика, 84; 153
- слово с лазейкой, 132
- слово с оглядкой, 106; 108; 132
- слово — среда общения, 155
- слово у Достоевского, 76; 79; 101; 137; 151
- слово «я», 149
- слово языка, 97
- сухое осведомительное, протокольное слово, 154
- тип слова, 89; 103
- типы прозаического слова, 81
- условное слово, 86; 99; 126
- художественно-социальные функции слова, 8
- циничное слово, 149
- чужое (авторское) слово, 53
- чужое слово, 49; 50; 55; 56; 67; 69; 82; 85; 87; 88; 90-93; 95; 96; 98-101; 105-109; 113; 118; 121; 128; 129; 139; 144; 148
- эпическое авторское слово, 211
- эпическое слово, 137; 210
- эпическое слово у Толстого, 177
- случайное семейство, 174
  - герой случайного семейства, 73
- смерть, 240; 256; 258; 261; 265; 276; 281; 325; 327; 331; 340; 341; 351; 394
- смех, 423
- смешной человек, 174
- смысл, 85
  - монологический смысл, 175
  - тотальный смысл, 115
- смысловой
  - последняя смысловая инстанция, 84; 85; 96; 99; 101
  - смысловая позиция, 55
  - смысловая позиция героя, 63
  - смысловая установка, 66
  - смысловая человеческая установка, 68; 141
  - смысловой материал, 150
- собственный
  - собственное слово, 144
  - собственный голос, 149
- событие, 12; 13; 15; 20; 34; 65; 125; 173; 175
  - воля к событию, 29
  - единство события, 19; 29
- событийность, 15; 60; 121
  - внутренняя событийность, 94
- событийные взаимоотношения, 34
- современная стилистика, 97; 98
- современность
  - социальная современность, 38

- со-гласие, 156
- согласие — несогласие, 84
- содержание
  - содержание речи, 150
- сознание, 12; 14; 19; 28; 29; 35; 41; 43; 46; 47; 59; 60; 65; 68; 71; 72; 75; 105; 113; 116; 119; 141; 151; 272
  - авторское сознание, 12; 15
  - внесюжетное общение сознаний, 75
  - гомофоническое становление одного сознания, 41
  - диалог неслиянных сознаний, 119
  - диалогическое разложение сознания, 121
  - единое сознание, 60
  - единство сознания, 60
  - завершение чужого сознания, 77
  - зеркала чужих сознаний, 50
  - идеалистическое сознание, 71
  - множественность сознаний, 60
  - монолизм сознания, 59
  - монологический единый мир авторского сознания, 41
  - монологическое авторское сознание, 22
  - монологическое сознание, 27
  - полифония сосуществующих сознаний, 41
  - сознание вообще (Bewusstsein überhaupt), 60
  - сознание героя, 12
  - социология сознаний, 41
  - третья монологически объемлющее сознание, 25
  - чужое сознание, 15; 16; 49; 59; 105; 107; 113; 121; 129; 130; 132
- сознающее и судящее «я», 71
- сознающий, 57
- солипсизм, 354
  - этический солипсизм, 16
- сосуществование, 37; 39-41
  - сосуществование и взаимодействие, 36
- сосуществующий
  - полифония сосуществующих сознаний, 41
- софилофствование, 15
- социализм, 312
  - утопический социализм, 61
- социалист, 371; 403
- социальность, 60; 99
  - абстрактная социальность, 171
- социальный
  - внутренне-социальное явление, 155
  - социальная современность, 38
  - социальное общение, 99
  - социально-идеологический роман, 190; 204
  - социально-идеологический тезис, 204
  - социально-психологический роман, 15
  - социально-семейный роман, 75

- социальные голоса эпохи 60-х гг., 186
- социальные миры, 35; 42
- социальные оценки, 7; 88; 180
- социальные тона, 186
- художественно-социальные функции слова, 8
- социологические предпосылки, 171
- социологический метод, 375
- социологичность, 30; 416
  - имманентная социологичность, 7
- социология
  - социология слова, 99
  - социология сознания, 41
  - социология стиля Достоевского, 155
  - социология художественного слова, 100
- сочетание
  - принципы сочетания голосов, 76
  - сочетание голосов, 42
- сплетник, 284; 331; 338
- сплетня, 333
- среда, 31; 33; 34
  - слово — среда общения, 155
  - среда преломления, 100
  - теория среды, 38
- становление, 34; 36; 266; 322; 418
  - гомофоническое становление, 41
  - диалектическое становление духа, 34
- становящийся ряд, 36; 39
- статья
  - публицистические статьи Достоевского, 67
- стилизация, 81-83; 85; 86; 88; 90; 92; 94; 96; 100; 177; 299; 337; 361; 362; 363; 392; 409
  - пародийная стилизация, 109; 126
- стилизованность, 126; 151; 266; 317
- стилизованный сказ, 83; 85
- стилистика, 79; 82; 98; 146
  - лингвистическая стилистика, 99
  - современная стилистика, 97; 98
  - стилистика Достоевского, 154
  - формально-лингвистическая стилистика, 123; 124
- стиль, 63; 81; 85; 86; 88; 90; 93; 95; 97; 103; 104; 124; 127; 129; 135; 143; 146; 148; 152-154; 230; 231; 317; 322; 328; 331; 338; 356; 357; 370; 386; 395; 404; 410
  - дразнящий стиль, 127
  - дразнящий пародийно-утрирующий стиль, 132
  - житийный стиль, 33
  - личный стиль, 22; 41
  - монологический единый стиль, 101
  - монологический стиль, 22
  - пластический стиль, 295
  - прозаический стиль, 97

- протокольный стиль, 127
- речевой стиль, 103
- социология стиля Достоевского, 155
- стиль прозаической речи, 82
- стиль речи, 128
- чужой стиль, 86; 90; 92
- стих, 215
- странник, 264
  - юридический странник, 182; 207
- странствование, 359
- строй
  - мир и его строй, 136
  - мировой строй, 136; 151; 157
- структура
  - романная структура, 14
  - структура романа, 17
- структурная особенность, 16
- стыд, 268; 283; 288
- субстанция, 48; 72
- субъект, 12; 13; 47; 137
  - другой субъект, 16; 20
  - мир субъектов, 71
  - субъект обращения, 156
- суд, 193; 194; 200
- судить
  - сознающее и судящее «я», 71
- сухое осведомительное, протокольное слово, 154
- схема
  - основная схема диалога, 157
- сценический диалог, 55
- сюжет, 63; 72; 75; 76; 157; 172; 267
  - авантюрный сюжет, 72; 74; 75
  - биографический сюжет, 73
  - сюжет у Достоевского, 76
- сюжетно-биографический роман, 73
- сюжетность, 157
- сюжетный
  - сюжетно-прагматические связи, 13
  - сюжетно-прагматический ряд, 41
  - сюжетно-прагматическое истолкование, 13
  - сюжетный диалог, 157

## Т

- талант
  - «жестокий талант», 50
- творческий замысел, 27
  - творческий замысел Достоевского, 55
- творчество
  - идеологическое творчество, 61
  - идеологическое творчество нового времени, 61
- творчество Достоевского
  - исторические проблемы творчества Достоевского, 7

— основная особенность творчества Достоевского, 14; 30; 43  
— теоретические проблемы творчества Достоевского, 7  
театр, 210  
театральная условность, 210  
тезис  
— идеологический тезис, 15; 191; 193; 195; 199; 201  
— социально-идеологический тезис, 204  
телесно-душевный человек, 76  
тело, 136; 242  
тема, 219; 220; 222  
— тема ухода, 180; 184; 209  
темперамент, 50; 68; 72  
тенденция, 233; 235  
тень  
— объектная тень, 86  
теоретические проблемы творчества Достоевского, 7  
теория среды, 38  
теургия, 364  
тип, 50; 68; 72; 218; 425  
— монологический тип, 29  
— тип романа, 8  
— тип слова, 89; 103  
— типы прозаического слова, 81  
толстовство, 183  
тон, 22; 55; 103; 104; 112; 115; 116; 119-121; 127; 134; 135; 139; 143; 144; 148; 149; 152; 153; 165-167; 169; 170; 231; 266; 329; 370  
— единый тон, 101  
— житийные тона, 33; 100  
— личный тон, 22; 41  
— социальные тона, 186  
тотальный смысл, 115  
точка зрения, 31; 43; 45; 48; 54; 55; 61; 64; 65; 86; 88; 139  
— авторская точка зрения, 177  
— герой как точка зрения, 43  
— монологически наивная точка зрения, 53  
— точка зрения героя, 63  
— точка зрения «третьего», 55  
— чужая точка зрения, 86  
трагедия, 34; 181; 216; 217; 234; 252; 324; 328; 341; 354; 399; 408; 411; 420  
— античная трагедия, 249  
— греческая трагедия, 354; 408  
— роман-трагедия, 17  
трагический герой, 277; 399  
третий, 25; 50; 137  
— безучастный «третий», 25  
— точка зрения «третьего», 55  
— третий голос, 112  
— третье Возрождение, 348  
— третье лицо, 55

— третье монологически объемлющее сознание, 25

троп, 81  
«ты еси», 16; 20

## У

убеждения, 68; 179  
узкий идеологизм, 8  
узко-формалистический подход, 8  
умственные жесты героя, 59  
унисон, 119  
условное слово, 86; 99; 126  
условность, 86; 87; 89; 98; 177; 205  
— литературная условность, 126  
— театральная условность, 210  
— художественная условность, 177; 210  
установка  
— внутренне-диалогическая установка, 146  
— жизненная установка, 139  
— монологическая установка, 126  
— смысловая установка, 66  
— смысловая человеческая установка, 68; 141  
— формообразующая идеологическая установка Достоевского, 69  
— человеческие установки, 68  
уста  
— чужие уста, 159; 160  
устная речь, 87-89  
утопизм, 309; 417  
— европейский утопизм, 61  
утопический  
— религиозно-утопическое мировоззрение, 156  
— утопическая мечта, 174  
— утопический социализм, 61  
утопия, 153  
уход  
— тема ухода, 180; 184; 209

## Ф

фабула, 216; 218; 233; 239; 256; 271; 305; 306; 310; 313; 329; 331; 333; 362; 363; 383; 385; 386; 390; 392; 394; 395; 397; 401; 402; 405; 411  
— авантюрная фабула, 387  
— бульварная фабула, 387  
— романтическая фабула, 269  
фактор  
— генетические факторы, 46  
— каузальные факторы, 46  
факт  
— психический факт, 59  
фантастичность, 242; 245  
фатализм, 244  
фаталист, 248



фаталистичность, 192; 194  
 фельетон, 397; 405  
 — роман-фельетон, 74  
 феноменолог, 40  
 фиктивный  
 — фиктивная реплика, 168  
 — фиктивные голоса, 153  
 философема, 11  
 философия, 34  
 — идеалистическая философия, 59  
 философский  
 — идейный философский роман, 62  
 — философская завершенность, 40  
 — философская монологизация, 15; 16; 40  
 — философский диалог, 24; 25; 61; 173  
 — философский монолог, 15; 35  
 — философский монологизм, 60  
 — философский роман, 30; 33; 34  
 — философско-монологическая воля, 41  
 фон, 218; 230  
 форма, 62; 78; 131; 365  
 — внелитературные формы повествования, 72  
 — драматическая форма, 36; 176; 205; 208-210  
 — завершающая жизненная форма, 75  
 — композиционная форма, 89  
 — монологическая форма, 155  
 — принцип формы, 17; 62  
 — форма героя, 47  
 — форма человека, 47  
 — художественная форма, 78  
 — эпистолярная форма, 102  
 формалистический  
 — узко-формалистический подход, 8  
 формалисты, 372; 384  
 формальный  
 — формальная полифония, 34  
 — формальная полифония Данте, 40  
 — формально-лингвистическая стилистика, 123; 124  
 — формальный анализ, 7  
 — формальный метод, 375  
 формообразующий  
 — формообразующая идеологическая установка Достоевского, 69  
 — формообразующая идеология, 62; 63; 65  
 — формообразующая особенность идеологии, 67  
 формула  
 — истина-формула, 69  
 fuga  
 — голоса фути, 28  
 функция, 48; 72; 74  
 — завершающая функция, 76  
 — художественно-социальные функции слова, 8

фурьеризм, 272  
 фурьеристы, 315  
 футуризм, 297; 328; 360; 363; 364; 365; 369; 372; 373; 375; 406  
 футуристы, 297; 328; 360; 372; 406

## Х

характер, 50; 68; 72; 139; 216; 218; 249; 297; 362; 384; 414  
 — комический характер, 411  
 хор, 152; 153  
 христианство, 288; 291; 322; 323; 401; 425  
 хроника, 241; 279  
 — семейная хроника, 217  
 художественный  
 — доминанта художественного изображения героя, 58  
 — монологизм художественного мира, 54  
 — монологический художественный мир, 58  
 — монологическое единство художественного мира, 48  
 — объективизм художественного видения, 78  
 — объект художественного видения, 11  
 — основная особенность художественного видения Достоевского, 38  
 — полифонический художественный замысел, 54  
 — социология художественного слова, 100  
 — художественная атмосфера, 55  
 — художественная воля, 12; 14; 17; 41; 56  
 — художественная воля полифонии, 29  
 — художественная доминанта, 46  
 — художественная доминанта Достоевского, 47  
 — художественная доминанта изображения, 47  
 — художественная идеология, 187  
 — художественная конструкция, 18  
 — художественная конструкция романа Достоевского, 50  
 — художественная проза, 97  
 — художественная условность, 177; 210  
 — художественная форма, 78  
 — художественная эволюция романа Достоевского, 34  
 — художественно-речевые явления, 67  
 — художественно-социальные функции слова, 8  
 — художественное видение, 36; 45  
 — художественное восприятие мира, 38  
 — художественное задание, 13  
 — художественное задание Достоевского, 41  
 — художественный замысел, 54; 74; 76; 218

- художественный замысел Достоевского, 146
  - художественный мир Достоевского, 104
  - художественный монологизм, 62
- художественность**, 227
- художник**
- замысел художника, 14

## Ц

### целое

- диалогичность последнего целого, 25
  - принципы связи целого, 72
  - системно-монологическое целое, 14
  - целое романа, 43
- ценностный акцент**, 148
- церковь**, 35; 174; 254; 260; 285; 287; 288; 326; 333; 346; 426
- цинизм**, 132; 280; 283
- циничное слово**, 149
- циничность**, 131; 132; 148; 274; 380

## Ч

### человек

- авторитетный образ человека, 68
- бедный человек, 46
- вечный и себе равный человек, 76
- видение внутреннего человека, 20
- внутренний человек, 78; 156
- другой человек, 16; 20; 110; 111; 115; 161; 163; 166; 168; 171; 173
- жизненно-характерологическая доминанта изображаемого человека, 47
- идеальный человек, 68
- истинный человек, 69
- самосознание бедного человека, 105
- смешной человек, 174
- телесно-душевный человек, 76
- форма человека, 47
- «человек в человеке», 40; 78; 156; 171
- человек из подполья, 39; 40; 41; 47; 59; 103-106; 108-110; 113; 115; 118; 126; 127; 130; 214; 215; 381; 403; 410; 413
- «человек с человеком», 173
- чистое отношение человека к человеку, 172
- чужой человек, 104; 107; 113; 117

### человеческий

- вечная человеческая природа, 76
- смысловая человеческая установка, 68; 141
- человеческие установки, 68
- чистый человеческий материал, 174

### человечность

, 75

### черт

, 37; 161

### чиновник

- бедный чиновник, 44

- гоголевский чиновник, 47
- самосознание бедного чиновника, 44

### чистый

- чистое отношение человека к человеку, 172
- чистый голос, 50
- чистый человеческий материал, 174

### чувство

- идея-чувство, 15

### чудо

, 313; 315

### чужой

, 12

- завершение чужого сознания, 77
- зеркала чужих сознаний, 50
- отраженное чужое слово, 100; 103
- предвосхищаемое чужое слово, 127
- предвосхищаемые чужие реплики, 158
- предвосхищение чужого слова, 103
- предвосхищенная чужая реплика, 159
- чужая воля, 136
- чужая идея, 64
- чужая интенция, 85; 90; 93; 99; 101
- чужая личность, 19; 20
- чужая речь, 81; 88; 107
- чужая точка зрения, 86
- чужие уста, 159; 160
- чужое (авторское) слово, 53
- чужое высказывание, 82
- чужое слово, 49; 50; 55; 56; 67; 69; 82; 85; 87; 88; 90-93; 95; 96; 98-101; 105-109; 113; 118; 121; 128; 129; 139; 144; 148
- чужое сознание, 15; 16; 49; 59; 105; 107; 113; 121; 129; 130; 132
- чужое «я», 16; 17; 20
- чужой, 12
- чужой акцент, 106; 107; 121
- чужой взгляд, 104; 135
- чужой голос, 69; 70; 87; 88; 99; 113; 116; 121; 135; 154; 158; 177
- чужой стиль, 86; 90; 92
- чужой человек, 104; 107; 113; 117

## Э

### эволюция

- идейная эволюция, 34
- художественная эволюция романа Достоевского, 34

### эгофутуризм

, 366

### экспериментальный роман

, 62

### экспрессионисты

, 293; 334

### элегантность

, 219

### элемент

- композиционный элемент, 55

### эпистолярная форма

, 102

### эпический

- повествовательное эпическое слово, 177
- эпический герой, 410
- эпическое авторское слово, 211
- эпическое слово, 137; 210

— эпическое слово у Толстого, 177  
эпичность, 223; 350; 352; 418; 423  
эпопея, 231; 241; 337  
эпос, 324; 339; 348; 353; 354; 393; 394;  
398; 409; 414  
эпоха, 42  
— многоголосость эпохи Достоевского, 40  
— эпоха 60-х гг., 177  
эрос, 296  
эротизм, 286; 308  
эротика, 358  
эротичность, 214; 222; 317; 336; 337;  
344; 361; 366; 420  
эстетизм, 131; 227; 234; 289; 293; 330;  
401  
эсхатологизм, 39  
этический солипсизм, 16

## Ю

юмор, 411  
— конструктивный юмор, 412  
— символический юмор, 412  
юродивый, 260; 263-265; 401  
— юродивый странник, 182; 207  
юродство, 131; 132; 205; 262; 268; 273;  
281; 398

## Я

«я», 157; 163; 171; 173; 223; 225; 238; 268;  
285; 286; 307  
— категория «я», 77

— слово «я», 149  
— сознающее и судящее «я», 71  
— чужое «я», 16; 17; 20  
— я для другого, 105; 116; 238; 240  
— я для себя, 105; 116; 224; 238; 240; 264  
явление  
— внутренне-социальное явление, 155  
язык, 97; 266; 305; 315; 322; 338; 345;  
356; 360; 378; 386; 388; 392; 394; 401;  
413  
— высказывание как материал языка, 82  
— система языка, 97  
— слово поэтического языка, 292  
— слово языка, 97  
язычество, 329; 349  
язычник, 244

---

Bewusstsein überhaupt (сознание вооб-  
ще), 60

Gegenrede, 94

Icherzählung, 54; 89; 93; 96; 98; 102; 127;  
131

— исповедальная Icherzählung, 127; 131

— пародийная Icherzählung, 96

medium, 40

— medium идей, 41

— medium преломления, 99

moralité, 116

perpetuum mobile, 130; 158

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

## А

- Абрамович Г. Л., 503  
 Августин Аврелий, Блаженный, 539; 696;  
 713  
 Авербах Л. Л., 640  
 Аверинцев С. С., 430; 455; 562; 606; 608;  
 614; 642; 732; 747  
 Аверроэс, 706  
 Аверченко А. Т., 411  
 Адам, 355  
 Адамович Г. В., 619  
 Аксельрод-Ортодокс Л. И., 545; 558  
 Александр I, 413  
 Александров С. М., 430; 562  
 Анадзиомена, 320  
 Андреев Л. Н., 605  
 Анненский И. Ф., 323; 339-342; 355-357;  
 379; 449; 508; 560; 578; 580; 606; 613;  
 623-625; 631; 643  
 <Баллада>, 341; 624  
 «Виньетка на серой бумаге», 341  
 «Гончаров и его Обломов», 578  
 «Кипарисовый ларец», 623; 624  
 «Книга отражений», 341; 508; 560;  
 578  
 <Моя тоска>, 623  
 «Проблема гоголевского юмора»,  
 341  
 «Разметанные листья», 623  
 «Тихие песни», 624  
 «Тоска припоминания», 623  
 «У гроба», 624  
 «Черная весна», 623  
 Андиферов Н. П., 515; 528; 567  
 «Аполлон», журнал, 401  
 Апулей, 472  
 Аракчеев А. А., 288  
 Ариосто Л., 90  
 Аристотель, 320; 713; 714  
 Аскольдов С. А., 18; 19; 20; 432; 483; 655;  
 656  
 Астерия, 320  
 Ауэрбах Э. (Auerbach E.), 746-748  
 Афронения, 320

- Афродита, 320  
 Алматова А., 356-358; 361; 633-635

## Б

- Баадер Ф., 696  
 Бабыч В. В., 508  
 Байрон Дж., 12; 42; 63; 213; 418; 602  
 «Манфред», 133; 134; 213; 273  
 Бакунин М. А., 280; 585; 591; 603  
 Багызак О. де, 271; 471; 478; 503; 522; 574;  
 576  
 Балъмонт К. Д., 294; 295; 301-304; 315-  
 318; 321; 322; 337; 340; 344-346; 348;  
 356; 376; 378; 598; 605; 607; 608; 614;  
 623; 627; 628; 634; 642  
 «Будем как солнце», 302  
 «Горящие здания», 302; 303  
 «Под северным небом», 301  
 «Птицы в воздухе», 304  
 «Фейные сказки», 304  
 «Я — изысканность русской мед-  
 лительной речи ...», 302  
 Барбье А. О., 97; 230; 584  
 Батюшков Ф. Д., 592  
 Бах И. С., 255  
 Бахофен И.-Я., 325; 617  
 Бахтин Н. М. (Bachtin N.), 449; 510; 516;  
 625; 631  
 Бахтина Е. А., 432; 460; 462; 521; 527; 534;  
 544; 545; 654; 743  
 Бахтина Н. М., 432  
 Байлисс М., 317; 612  
 Бекер Ф., 752  
 Белинский В. Г., 46; 123; 426; 538; 580  
 Белов В., 646  
 Белоус В. Г., 509  
 Белый Андрей, 203; 294; 300; 318; 328-  
 340; 346; 352; 356; 359; 363; 369; 376;  
 384; 386; 392; 395-397; 401; 404; 453;  
 454; 457; 523; 524; 538; 562; 564; 596;  
 602; 603; 605-609; 613; 614; 618-623;  
 625; 627; 628; 631; 632; 634; 638; 642;  
 644-648; 654  
 «Королевна и рыцари», 337; 621  
 «Котик Летаев», 333

«Кризисы», 396  
 «Луг зеленый», 607  
 «О себе как писателе», 619  
 «Петербург», 330; 331; 337; 392  
 «Серебряный голубь», 329; 331  
 «Христос воскрес», 337; 621  
 Бем А. Л., 487-489; 491; 492-494; 498; 500  
 Беранже П. Ж., 230; 370; 584  
 Бергсон А., 695; 696; 699; 705; 709  
 Бердяев Н. А., 427; 448; 509; 543; 587; 591; 654  
 «Русская идея», 591  
 Бережков Ф. Ф., 511  
 Берковский Н. Я., 473-475; 481; 484; 485; 487; 495; 498; 513; 515; 533  
 Берн-Джонс Э., 614  
 Бернштейн С. И., 631  
 Бескин О., 640  
 Бестужев А. А. (Марлинский), 217  
 Бетховен, Л. ван, 255; 259  
 Бехер Э., 696; 705; 716  
 Б и б л и я (см. также Е в а н г е - л и я), 22  
 Книга Иова, 21; 173; 450; 542; 543  
 Песнь песней, 370  
 Билинкис Я. С., 504  
 Бирюков П. И., 179; 208; 549; 560  
 Бицилли П. М., 487-494; 496; 499; 515; 516  
 Блок А. А., 321-323; 342-357; 360; 377; 378; 380; 381; 403-405; 449; 458; 564; 567; 601; 605-608; 611; 613; 614; 620; 622; 624; 625; 627; 627-632; 634; 642; 643; 649; 650; 652  
 «Балганчию», 339; 349; 351  
 «Благовещение», 632  
 «Бывают тихие минуты...», 632  
 «Возмездие», 351; 353; 354; 355; 630; 649; 650  
 «Двенадцать», 351-353; 567  
 «Двойнику», 632  
 «Девушка из Spoleto», 632  
 «Итальянские стихи», 351; 632  
 «Мэри», 355  
 «Незнакомка», 349; 350; 351  
 «Поздней осенью из гавани...», 351  
 «Поэты», 352  
 «Равенна», 632  
 «Снежная Дева», 355  
 «Соловьиный сад», 350; 567; 630

«Стихи о Прекрасной Даме», 349; 350; 353; 624  
 Бодлер Ш., 290; 294-296; 606; 623  
 «Цветы зла», 296  
 Бонецкая Н. К., 429; 451; 509; 510; 512; 521  
 Боттичелли С., 614  
 Бочаров С. Г., 430; 562-565; 586; 587; 610; 621-623; 630; 634; 643  
 Брентано К., 326; 617  
 «Романсы о Розарии», 617  
 Брентано Ф. (Brentano Fr.), 714  
 Брик О., 375; 640  
 Бродский Н. Л., 126; 163; 432; 460; 655  
 Бройтман С. Н., 458  
 Бруно Дж., 696  
 Брюсов В. Я., 294-303; 305; 315-318; 322; 342; 346; 348; 358; 362; 366; 575; 605-609; 614; 624; 626-628; 635; 639; 642; 649  
 «Алтарь победы», 298  
 «Девятая Камена», 607  
 «Земная ось», 299  
 «Зеркало теней», 295  
 «Исполненное обещание», 298  
 «Конь блед», 298  
 «Ночи и дни», 300  
 «Огненный ангел», 299  
 «Опыты», 607  
 «Пустоцвет», 300  
 «Путнику», 298  
 «Семь цветов радуги», 295  
 «La belle Dame sans merci», 624  
 «Chefs d'Oeuvre», 294  
 «Me eum esse», 295; 366  
 «Stephanos», 295  
 «Tertia Vigilia», 295  
 «Urbi et Orbi», 295  
 Бубер М., 468; 512; 725  
 Будда, 244  
 Булгаков С. Н., 427; 654  
 Булгарин Ф. В., 217  
 Бунин И. А., 389; 605; 646  
 Бухарин Н. И., 605  
 Бэттс Р. (Фома), 601; 620

## В

Введенский А. И., 519  
 Вебер М., 684  
 Вейдле В., 510  
 Вейнингер О., 258; 600  
 «Пол и характер», 258

Вейскопф Ф. (Weiskopf F.), 650  
 Величко В. Л., 626  
 Вельфлин Г., 747  
 Венгеров С. А., 579  
 Верлен П., 290; 295; 301; 322; 341; 615; 623  
     «Амору», 615  
     «Bonheur», 615  
     «Liturgies intimes», 615  
     «Parallèlement», 615  
     «Sagesse» («Смиренномудрие»),  
         322; 615  
 Верфель Ф., 50; 51; 334; 526  
     «Spiegelmensch» («Человек из зер-  
         кала»), 51; 334; 526  
 Верхарн Э., 297; 300; 371; 639  
 Виардо П., 216; 219  
 Вийон Ф., 623  
 Виллель Ж., 117; 118  
 Виндельбанд В. (Windelband W.), 518;  
     684; 722  
 Винкельман И. И., 348  
 Виноградов В. В., 123; 124; 126; 356; 432;  
     466-468; 481; 483; 484; 492; 493; 504;  
     505; 512; 515; 532; 534-537; 567; 605;  
     634; 643; 655  
     «О поэзии Анны Ахматовой», 634  
     «О художественной прозе», 466-  
         468; 481  
 Виролайнен М. Н., 508  
 Войтоловский Л. Н., 545  
 Волошинов В. Н., 431; 432; 443; 460; 465;  
     467-469; 487; 504; 511; 512; 522; 527;  
     535; 548; 584; 600; 610; 611; 623; 631;  
     639; 643  
 Волынский А. Л., 15; 435; 441; 460  
 Вольтер, 62; 287  
     «Кандид», 62  
 Вольф Ф.-А., 348  
 Воронский А. К., 640; 647  
 Воррингер В., 520; 747  
 Врубель М. А., 377  
 Вундерлих Г. (Wunderlich H.), 739; 740;  
     754  
 Вундт В., 368; 638  
 Выготский Л. С., 469; 513

## Г

Габеленц (Gabelentz), 741  
 Гадамер Г.-Г., 681-683; 691; 701; 702; 749;  
     753; 756; 757  
 «Газета-Копейка», 396; 648  
 Гамбургер М. (Hamburger M.), 743

Гартманн Н., 527; 688; 692  
 Гартман Э. фон (Hartmann E. v.), 696; 706  
 Гаршин В. М., 392; 605  
 Гаспаров М. Л., 556  
 Гаузенштейн В., 207; 560  
 Гауптман Г., 549; 559  
 Гвардини Р. (Guardini R.), 448; 509  
 Гверчино Д.-Ф., 616  
 Гебсаттель Э. фон (Gebsattel E. v.), 692  
 Гегель Г. В. Ф. (Hegel G. W. F.), 35; 437;  
     523; 524; 696; 706  
 Гейне Г., 97; 344; 345; 353; 584; 623; 629  
 Георг С., 293; 294; 322; 336; 340; 606; 615;  
     623; 709  
 Геракл, 324  
 Гердер И. Г., 746  
 Герострат, 279  
 Герцен А. И., 190; 233; 234; 558; 573; 585  
     «Кто виноват?», 190; 585  
 Гершензон М. О., 435  
 Гессен С. И., 495  
 Гете И.-В., 36; 37; 313; 319; 327; 348; 490;  
     518; 546; 691; 742  
     «Вертер», 131  
     «Фауст», 32; 518  
 Гизетти А., 432; 655  
 Гильдебранд Д. фон (Hildebrand D. v.),  
     708; 709; 732; 733  
 Гиндин С. И., 430  
 Гинн М. В. (Ghinn M. W.), 728  
 Гиппиус З., 358; 629  
 Гитлер А., 752  
 Глаголев Арк., 475  
 Глукхорн П., 709  
 Гоббс Т., 720; 731  
 Гоголь Н. В., 44-47; 84; 106; 126; 236; 268;  
     269; 271; 284; 305; 306; 308; 315; 333;  
     338; 339; 341; 381; 384-387; 392; 408;  
     411; 412; 421-426; 466; 492; 515; 524;  
     532; 546; 570; 574; 575; 580; 582; 585;  
     586; 602; 603; 605; 609; 610; 618; 619;  
     627; 644; 645; 651; 653; 733  
     «Выбранные места из переписки с  
         друзьями», 271; 425; 426; 532;  
         582; 612; 653  
     «Женитьба», 422  
     «Записки сумасшедшего», 45; 269;  
         422  
     «Мертвые души», 70; 126; 306; 385;  
         386; 422-425; 553; 580; 586; 600;  
         610; 651  
     «Миргород», 386  
     «Невский проспект», 45; 422

«Нос», 45  
 «Петербургские повести», 305; 386  
 «Портрет», 46  
 «Ревизор», 271; 307; 412; 422-425;  
 603; 652; 653  
 «Страшная месть», 46  
 «Шинель», 44; 45; 84; 106; 108; 126;  
 268; 594  
 Гоготышвили Л. А., 430; 467; 536  
 Гозенпуд А., 522  
 Голенищев-Кутузов А. А., 626  
 Гомер, 437; 444  
 «Илиада», 324; 423; 610  
 Гончаров И. А., 223; 224; 226; 574; 576-  
 580; 582; 610  
 «На родине», 580  
 «Обломов», 70; 224-226; 229; 242;  
 315; 576; 577; 580; 581; 597  
 «Обрыв», 610  
 «Обыкновенная история», 224;  
 225; 577; 579  
 «Обрыв», 224; 226; 577  
 Гончаров Н. А., 580  
 Горацій Квинт Флакк, 623  
 Городецкий С., 376; 378; 380; 381  
 Горький М., 404; 408-410; 568; 605; 645;  
 648; 649; 653  
 «Дело Артамоновых», 408; 409;  
 568; 648-650; 653  
 «Детство», 409  
 «Фома Гордеев», 409  
 Готье Т., 289  
 Гофман Э. Т. А., 28; 38; 271  
 Гофмансталь Г. фон, 293  
 Грановский Т. Н., 279; 585; 603  
 Грибоедов А. С., 282; 416; 417  
 «Горе от ума», 229; 282; 416-418;  
 603; 579  
 Григорович Д. В., 74; 234; 388; 426; 575;  
 646  
 Григорьев Ап. А., 573; 605  
 Гримм Я., 746  
 Гроссман Л. П., 20-24; 38; 39; 61; 73; 74;  
 145; 146; 149; 432; 460; 461; 483; 501-  
 505; 511; 532; 603; 656; 691  
 «Достоевский-художник», 503  
 «Путь Достоевского», 432; 501;  
 502  
 Гроссман-Рощин И., 473; 475; 479; 515  
 Гудзий Н. К., 560  
 Гуковский Г. А., 487; 513  
 Гумбольдт В., 466

Гумилев Н. С., 342; 357-359; 366; 605; 607;  
 633; 634; 636-638  
 «Письма о русской поэзии», 636;  
 637  
 Гундольф Ф. (Gundolf F.), 749  
 Гуссерль Э. (Husserl E.), 681-689; 693; 696;  
 701; 706; 732; 734; 745; 754; 756  
 Гюго В., 52; 289; 484; 485; 492  
 «Последний день приговоренно-  
 го», 484  
 Гюнтер, И. фон (Günter, J. von), 615

## Д

Давыдов Н. В., 208  
 Давыдов Ю. Н., 520; 524  
 Данте Алигьери, 34; 35; 39; 40; 42; 293;  
 326; 327; 344; 437; 444; 488; 490; 495;  
 525; 546; 613; 614; 617; 625; 637  
 «Божественная Комедия», 488; 490  
 Декарт Р., 695; 717  
 Дельвиг А. А., 326  
 Демель Р., 293  
 Де Микиель М., 429; 506  
 Державин Г. Р., 230; 370  
 Дерюгина Л. В., 430; 491; 562  
 Десницкий В., 545  
 Дессуар М., 752; 755  
 Диккенс Ч., 271; 335; 552; 555  
 Дикман М. И., 612  
 Дильтей В., 683; 684; 716; 747; 754; 756  
 Дионис, 323; 324; 439; 443; 508  
 Диц Фр. Кр., 746  
 Дмитриев И. И., 414  
 Добролюбов А. М., 315; 316; 330; 401; 611;  
 612; 619  
 Добролюбов Н. А., 227-229; 237; 316; 583;  
 587  
 Долинин А. С., 12; 18; 28; 30; 31; 32; 145;  
 432; 460; 461; 485; 489; 500; 511; 513;  
 514; 654; 656  
 Доменикино, 616  
 Достоевский М. М., 109; 113  
 Достоевский Ф. М., 5; 7-9; 11-58; 61; 64-  
 73; 74; 76-79; 81; 82; 86; 88; 89; 91; 94;  
 100-105; 108; 109; 112; 113; 115; 118-  
 127; 130; 132-135; 137-139; 141; 144-  
 157; 159-169; 171-175; 221; 229; 235;  
 238; 266-274; 276-286; 288; 306; 315;  
 316; 328; 329; 333; 334; 337-339; 341;  
 342; 381; 382-385; 386-388; 397; 401;  
 407; 417; 426; 428-448; 450-466; 468-  
 511; 513-543; 546; 547; 549; 550; 553;

554; 558; 559; 561; 562; 568; 570; 572;  
574-576; 582; 583; 585; 594; 596; 597;  
599-605; 609; 618; 619; 621; 622; 625;  
626; 636; 644-646; 648; 649; 653-656;  
680; 682; 684; 687; 690-693; 701; 714;  
732; 750; 751; 755  
«Бедные люди», 38; 44-46; 57; 102-  
110; 112; 113; 117; 125; 126; 136;  
268; 386; 466; 484; 496; 536; 537;  
601  
«Белые ночи», 270  
«Бесы», 11; 12; 32; 70; 73; 76; 115;  
125; 127; 145-149; 162; 166-172;  
269; 270; 278-281; 286; 482; 488;  
490; 497; 498; 500; 521; 532; 541;  
542; 600; 601; 603; 653; 656  
«Братья Карамазовы», 11; 12; 23; 32;  
33; 37; 103; 115; 116; 120; 121;  
127; 137; 150-153; 159-161; 163-  
167; 171; 161; 164; 174; 266;  
267; 278; 284-288; 333; 388; 442;  
444; 484; 488; 491; 494; 497; 498;  
500; 521; 530; 535; 539; 540;  
542; 543; 594; 602; 603; 604; 691  
«Вечный муж», 273; 601  
«Господин Прохарчин», 44; 45; 269  
«Двойнику», 44-46; 57; 103; 109-  
121; 123-127; 132; 135; 136; 141;  
159; 268; 269; 386; 467; 470; 484;  
492; 493; 525; 532; 536; 537; 599;  
655  
«Дядюшкин сон», 271  
«Житие великого грешника», 34;  
69; 457; 489; 490  
«Записки из Мертвого Дома», 494  
«Записки из подполья» (см. также  
Предметный указатель: чело-  
век из подполья), 49; 54; 127;  
131; 133; 136; 148; 149; 170; 272;  
315; 470; 484; 525  
«Идиот», 11; 32; 70; 74; 134; 135;  
143-145; 147; 150; 151; 157; 162;  
163; 174; 276-278; 333; 386; 398;  
401; 488; 497; 503; 532; 540; 597;  
600; 602; 655; 692; 732  
«Кроткая», 51; 53; 137; 141; 150;  
152; 470; 484; 519  
«Маленький герой», 269  
«Неточка Незванова», 46; 113; 270  
«Подросток», 28; 29; 33; 74; 122;  
149-151; 174; 282; 283; 315; 417;

418; 494; 497; 520; 521; 540; 602;  
603; 656  
«Преступление и наказание», 11; 12;  
32; 33; 37; 115; 138; 140-143;  
167; 168; 173; 230; 238; 273-  
276; 286; 388; 441; 442; 494;  
497; 539; 653; 750  
«Сбитые бакенбарды», 46  
«Село Степанчиково и его обита-  
тели», 271; 444; 494; 636  
«Скверный анекдот», 535  
«Слабое сердце», 269  
«Среда», 66  
«Униженные и оскорбленные», 74;  
271; 272; 285  
«Хозяйка», 46; 269; 488  
Дриш Г., 696; 699; 704; 705; 728  
Дувакин В. Д., 431; 563; 581; 606; 618; 620;  
629; 633; 641; 733; 734  
Дюма-отец А., 271  
Дюма-сын А., 555  
«Дама с камелиями», 555

## Е

Е в а н г е л и е, 21; 201; 254; 323; 324;  
529  
Евангелие от Марка, 540; 543  
Еврейнов Н., 619  
Еврипид, 341  
Есенин С., 376; 377; 378; 379; 380; 381; 427;  
562; 564; 607-609; 613; 619; 620; 623;  
627; 631; 634; 641-644; 646; 652; 654  
«Москва кабацкая», 380  
«Проплясал, проплакал дождь  
весенний...», 643  
«Скучно мне с тобой, Сергей Есе-  
нин...», 381  
«Черный человек», 381; 643

## Ж

Жан-Поль, 126; 652  
Жирмунский В. М., 567; 605; 744  
Жорж Санд, 191; 558; 585  
Жуковский В. А., 244; 298; 301; 302; 304;  
437; 582; 613; 625

## З

Замятин, 383-386; 392; 609; 622; 644-648;  
654  
«Алатырь», 384



«Барыба», 385  
«Мы», 385; 646  
Замятин «О Чуде, происшедшем в  
пепельную среду», 385; 646  
Заратустра, 438  
Засодимский П. В., 390; 647; 648  
Звегинцев В. А., 746  
Зелинский Ф. Ф., 348; 449; 631; 632  
Земляной С., 648  
Зеньковский В. В., 585; 587  
Зиммель Г., 37; 524; 705  
Зиновьева-Аннибал Л. Д., 326; 363  
Златовратский Н. Н., 390; 647; 648  
«Золотое руно», журнал, 401; 615  
Зоргенфрей В. А., 526  
Зоценко М. М., 91; 411; 454; 564; 613; 645;  
647; 650; 651

## И

Ибсен Г., 559  
Иванов Вс., 385; 393; 394; 395; 647  
«Бронепоезд 14-69», 647  
«Партизаны», 647  
«Цветные ветра», 647  
Иванов Вяч. И., 16; 17; 20; 24; 294; 317-  
328; 339; 345; 347; 348; 350; 355; 358;  
360; 363; 364; 376; 378; 401; 434-444;  
448-450; 455; 456; 458; 460-462; 485;  
489; 490; 497; 507; 508; 511; 515; 520-  
522; 524; 528; 536; 561; 562; 566; 605-  
608; 612-618; 622; 623; 627; 628; 631;  
634; 635; 642; 645; 649; 652; 714  
«Cor Ardens», 323; 616; 617; 618  
«Rosarium», 326; 617; 618  
«Венок сонетов», 326; 617  
«Газэлы о розе», 327; 617  
«Две стихи в современном сим-  
волизме», 436; 455; 615  
«Достоевский и античность», 440;  
442; 450; 511; 576  
«Достоевский и роман-трагедия»,  
435; 437; 520; 524; 536  
«Крест зла», 322  
«Любовь и смерть», 326; 618  
«Менада», 323  
«О Нисхождении» («Символика  
эстетических начал»), 615  
«Песни из лабиринта», 325; 613  
«Прозрачность», 322; 615; 616  
«Солнца-сердца», 323; 324  
«Солнце Эммауса», 324

«Феофил и Мария», 326; 327; 614;  
617; 618  
«Я создаюсь — меня еще нет»,  
322; 616  
Иванова Е. В., 430; 509; 612  
Иванов-Разумник Р. В., 352; 509; 632  
Игнатов И. Н., 590  
Игэга С., 436; 451; 507; 509; 510  
Измайлов А. А., 611  
Измайлов Н. В., 537  
Иисус Христос, 41; 68; 69; 151; 172; 254;  
255; 279; 287; 288; 322-324; 343; 348;  
352; 353; 402; 425; 446; 466; 483; 528-  
531; 533; 542; 615; 616; 706-708; 714  
Илья Муромец, 183; 189  
Ингарден Р. (Ingarden R.), 732  
Иоанн Богослов, св., 713  
Иоргенсен И. (Jørgensen J.), 708  
Истомин К., 492  
Йордан Й., 746

## К

Кавелин К. Д., 68  
Каган М. И., 433; 440; 468  
Казанович Е. П., 433  
Каменев Л. Б., 605  
Канаев И. И., 643  
Кант И., 438; 520; 524; 543; 684  
Карамзин Н. М., 234; 388; 412; 413; 414;  
415; 646  
«Бедная Лиза», 412; 413; 586; 645;  
646; 652  
«Записки о старой и новой Рос-  
сии», 413  
«История государства Российско-  
го», 413; 414  
Караччи, братья, 616  
Карл XII, 421  
Кассель О., 724  
Кассирер Э., 654; 684  
Каус О. (Kaus O.), 25; 26; 27; 460; 462; 474-  
479; 493; 511; 521; 553  
«Достоевский и его судьба», 462  
Киркегор С., 510; 597  
Кирпотин В., 505  
Китс Дж., 301; 624  
Клейст, Г. фон (Kleist H. v.), 743; 755-757  
Клюев Н., 329; 376; 377; 379-383; 568; 619;  
641-644; 646  
Клюева И. В., 572  
Ковнер А. Г., 161; 171; 541

Коген Г. (Cohen H.), 443; 508; 518; 620;  
724; 745  
Кожин В. В., 505; 517; 562; 564; 565; 592;  
693  
Козырева Л. Е., 430  
Койре А., 732  
Кольцов А. А., 376; 379; 642  
Комарович В. Л. (Komarovič V.), 28; 29;  
34; 432; 435; 441; 460; 461; 464; 470; 483-  
486; 488; 491; 494; 495; 507; 508; 511;  
519; 522; 602; 603; 655; 656  
«Достоевский. Современные про-  
блемы историко-литературного  
изучения», 511  
Конкин С. С., Конкина Л. С., 507; 512; 690  
Коперник Н., 45; 524  
Корнос Дж., 492  
Корнфельд П., 50  
Короленко В. Г., 592; 605  
Костюченко В. С., 598  
Котрелев Н., 507  
Коффка К. (Koffka K.), 721; 729  
Кривич В., 342  
Кронфельд А., 696; 716  
Кроче Б., 488; 744  
Крылов И. А., 414; 415  
Кузмин М., 357; 359-363; 366; 382; 608;  
613; 633-635; 644; 649  
«Крылья», 382; 644  
Кузнецов А. М., 506; 507; 564-566  
Куприн А. И., 392; 605  
Курциус Э.-Р., 432; 746

## Л

Лавров В. А., 646  
Лавров П. Л., 591  
Лайне Т., 506  
Лапун В., 513  
Лапшин И. И., 493; 519; 520  
Лафонтен, Ж. де, 414  
Лафорг П., 340; 623  
Левит К., 693  
Леконт де Лиль Ш., 289  
Ленин В. И., 188; 352; 353; 373; 409; 548;  
552; 585; 647  
Леонар Н. Ж.  
«Тереза и Фальдонн», 126  
Леонардо да Винчи, 459  
«Тайная вечеря», 459  
Леонов Л., 386-389; 564; 568; 595; 596; 600;  
609; 621; 645-650; 654  
«Барсуки», 388; 389; 390; 568

«Записки Ковякина», 386; 387; 388;  
568; 646; 649  
Леонтьева К. Н., 284; 526; 604  
Лермонтов М. Ю., 63; 213; 251; 317; 342;  
343; 344; 345; 377; 626; 627  
«Герой нашего времени», 63; 217;  
218; 229  
Лерх О., 746  
Лесаж А. Р., 69; 125  
Лесков Н. С., 88; 328; 381-384; 386; 387;  
573; 574; 605; 644; 651  
Ливий Тит, 370; 638  
Лилиенштерн, Р. фон, 757  
Липпс Т. (Lipps T.), 547; 599; 695; 696; 699;  
716; 732  
Лисунова Л. М., 572  
Литт Т. (Litt Th.), 690  
Лодж О., 705  
Ломоносов М. И., 230; 618  
Лорк Э., 746  
Лосев А. Ф., 483; 515; 528; 529; 755  
Лосский Н. О., 519; 696  
Лотце Г., 695  
Лохвицкая М., 358  
Лоцци Ю., 576  
Лукач Г. (Д.) (Lukács G.), 443; 444; 691  
«Теория романа», 444  
Лукка Э. (Lucka E.), 709  
Луначарский А. В., 294; 473; 477-479; 481;  
491; 500-503; 505; 515; 522; 549; 556;  
606; 639; 640  
Львов-Рогачевский Л. В., 207; 560  
Ляпунов В., 518  
Ляцкий Е. А., 223; 578; 579

## М

Магомедова Д. М., 510; 522  
Мазаев А. И., 640  
Майков А. Н., 70; 389; 605; 626  
Максимов Д. Е., 487; 513  
Максимовская Л., 651  
Малевич К. С., 621  
Малларме С., 290  
Мамин-Сибиряк Д. Н., 644  
Мандельштам О., 621; 646  
Манн Т. (Mann Th.), 691  
Маринетти Ф., 297; 363; 373  
Маркс К., 196; 203; 330; 373  
«Капитал», 197  
Марлинский А. см. Бестужев А. А.  
Марло К., 301  
Мартов Л., 591

Махлин В. Л., 429; 430; 452; 508-512; 515;  
656; 692; 694; 754

Маяковский В. В., 297; 369-372; 375; 380;  
502; 562; 564; 607; 608; 622; 629; 633-  
636; 638-641; 643; 647; 650

«Война и мир», 370; 638

«Облако в штанах», 638

«Человеку», 563; 638

Медведев П. Н., 431; 432; 434; 458; 465;  
469; 487; 504; 548; 612; 641

Медведев Ю. П., 641

Мейер А. А., 440; 446; 509; 529; 530; 543

Мейер-Грефе Ю. (Meier-Gräfe J.), 462

Мейер-Любке В. (Meyer-Lübke W.), 739;  
752; 757

Мейринк Г., 334

«Голем», 334

Мелихова Л. С., 430; 506

Мельников-Печерский П. И., 410; 644

Мережковский Д. С., 15; 410; 435; 440;  
441; 461; 578; 629; 691

«Вечные спутники», 578

Метерлинк М., 293; 383; 559; 606; 645

Минский Н. М., 629

Миримский И., 697

Миркина Р. М., 213; 428-431; 433; 441;  
449; 453; 454; 457; 459; 471; 479; 489;  
523; 547; 557; 560-566; 569-573; 576;  
593; 601; 602; 604; 608; 609; 613; 620;  
624; 625; 633-635; 642-645; 652; 653

Мирская В. А., 572

Мирский Д. П., 646

Михайлов А. В., 753

Михайлов А. Д., 624

Михайловский Н. К., 50; 182; 228; 236-  
238; 342; 450; 582; 586; 587; 589-592;  
624; 626; 647

Михеева Л., 566

Миш Г., 654

Мишле, 178; 556; 597

Мокульский С. С., 567

Мольер Ж.-Б., 271

«Тартюф», 271

Монтень, М. де, 396

Мопассан, Г. де, 87; 300; 362; 400

Морган Л.-Г., 325; 617

Мордовцев Д. А., 390; 647

Моррис У., 614

Мотылева Т. Л., 462

Моцарт В. А., 481

Мочульский К. В., 496; 646; 650

Мюнстерберг Г. (Münsterberg H.), 716;  
722

## Н

Надсон С. Я., 301

Наполеон I, 241; 243; 245; 252; 610

Нарежный В. Т., 232; 585

«Бурсак, малороссийская по-  
весть», 585

Наторп П. (Natorp P.), 462; 463; 511; 683;  
686; 691; 722

Неведомский М. (Миклашевский М.  
П.), 590; 591

Некрасов Н. А., 97; 186; 230; 231; 232; 370;  
582-585; 642; 651

«Кому на Руси жить хорошо», 231;  
584

«Русские женщины», 231

«Саша», 231; 584

Нерадовский, актер, 603

Нестеров М. В., 377

Нечаев, 278; 279

Никита, 260

Никитенко, 213

Николаев Н. И., 430; 434; 436; 444; 456;  
507-510; 512; 518-520; 527; 533; 540;  
563; 565; 586; 612; 653

Николай I, 264

Николай II, 405; 410

Ницше Ф., 291; 292; 293; 294; 394; 438-  
440; 442; 443; 508; 518; 528; 542; 567;  
606; 611

«Рождение трагедии из духа му-  
зыка», 438

Новалис Ф., 327; 613; 614; 625

## О

Овсяннико-Куликовский Д. Н., 578; 579

Одоевский В. Ф., 455; 651

«Себастиан Бах», 456

Озмидов Н. Л., 531

Оникул М. З., 565; 566; 570; 609

Осовский О. Е., 515

Островский А. Н., 205; 206; 208; 411; 549;  
555; 559; 573; 604; 606; 651

«Гроза», 606

«Свои люди — сочтемся», 411; 651

Откровение св. Иоанна Бого-  
слова, 21

## П

Павел, ап., 706; 707

Павлова К., 358

Пан, 244  
 Паньков Н. А., 564; 582; 638; 639  
 Парамонов Б., 511  
 Паскаль Б., 694  
 Пастернак Б., 518  
   «Доктор Живаго», 630  
 Певзер А. М., 567  
 Переверзев В. Ф., 457; 475; 476; 479  
 Петр I, 227; 420; 421  
 Петрарка Ф., 327; 613; 614; 625  
 Петрова М. Г., 430; 592  
 Пеуранен Э., 430; 492  
 Пешковский А. М., 432  
 Пильняк Б. А., 385; 386; 393; 394; 645-647  
 Пинский Л. Е., 505  
 Писарев Д. И., 228; 229; 583; 587  
 Писемский А. Ф., 573; 605; 644  
 Платон, 25; 40; 61; 173; 187; 190; 267; 361;  
   438; 440; 450; 472; 518; 528; 530; 542;  
   543; 581; 682; 686; 696; 745; 751  
 Плеснер Х. (Plessner H.), 688; 690; 692;  
   693  
 Плетнев Р. В., 493; 494; 498; 527  
 Плеханов Г. В., 196; 203; 480; 548; 552  
 По Э., 290; 299; 301  
 Победоносцев К. П., 288  
 Подгужец Э., 646  
 Полонский В., 573; 603; 605; 639  
 Помыловский Н. Г., 232; 233; 582; 585; 605  
   «Мещанское счастье», 233  
   «Молоотов», 233  
   «Очерки бурсы», 232; 233  
 Попов П. С., 462; 540  
 Попова И. Л., 430; 541  
 Прагер Х. (Prager H.), 462; 511  
 Пришвин М. М., 513; 514; 644  
 «Прометей», альманах, 562; 592; 600; 612  
 Прудон П. Ж., 178; 556; 597  
 Пул Б. (Poole B.), 429; 430; 512; 656; 694  
 Пумпянский Л. В., 221; 428; 434; 435; 440-  
   445; 449-451; 456; 468; 481; 482; 487;  
   497; 507-512; 526; 534; 539; 545; 546;  
   561; 563; 576; 577; 586; 609; 612; 625;  
   629; 652; 653  
   «Достоевский и античность», 435;  
   440; 442; 445; 507-511; 576  
   «История античной культуры»,  
   444  
 Пушкин А. С., 54; 84; 87; 90; 215; 217; 218;  
   230; 295; 303; 315; 317; 326; 327; 338;  
   352; 353; 356; 377; 381; 390; 410; 414;  
   416-418; 420; 421; 434; 435; 447; 492;

508; 554; 562; 566; 569; 574; 575; 583;  
 605; 626; 638; 653; 751; 753  
 «Борис Годунов», 409; 418; 421;  
   603; 650  
 «В начале жизни школу помню я»,  
   327  
 «Евгений Онегин», 353; 568  
 «История села Горюхина», 390  
 «Капитанская дочка», 54; 217; 218  
 «Медный всадник», 352; 632  
 «Повести Белкина», 54; 84; 86; 87;  
   215  
 «Подражание Данту», 327  
 «Полтава», 420; 421; 650; 653  
 «Цыганы», 435  
 «Я памятник себе воздвиг неруко-  
   творный...», 583; 638  
 Пфендер А., 712

## Р

Рабле Ф., 472; 506; 514; 542; 544; 546; 548;  
   562; 585; 638; 693; 747-749; 755; 757  
 Радзишевская М. В., 563  
 Раздольский В. С., 483  
 Ранк О., 612  
 Расин Ж., 47; 48; 158; 435; 525; 526; 535  
 Распутин Г. Е., 264; 405; 601; 619; 620  
 Ремизов, 376; 378; 381; 382; 383; 385; 391;  
   523; 566; 605; 606; 608; 609; 619; 642;  
   644; 645; 649; 651; 654  
 Ремизов «Ариана и Синяя Борода», 606  
 Ремизов «Непрошенная», 606  
 Ремизов «Сестра Беатриса», 606  
 Ремизов «Слепые», 606  
 Ремизов «Смерть Тентажиля», 606  
 Ремизов «Там, внутри», 606  
 Рени Г., 616  
 Ренье, А. де, 299; 305; 400; 609; 649  
 Рескин Дж., 374; 640  
 Ригль А., 520  
 Риккерт Г., 518  
 Риль А., 724  
 Рильке Р. М., 293; 322; 613  
 Ришпен Ж., 340  
 Роднянская И. Б., 513  
 Розанов В. В., 15; 435; 441; 448; 604; 626  
 Розенцвейг Ф., 468; 691  
 Ромм А. С., 513  
 Россетти Д. Г., 301; 614  
 Ругевич А. С., 433  
 Руссо Ж.-Ж., 93; 176; 185; 192; 193; 206;  
   238; 240; 402; 412; 556; 595; 697

«Исповедь», 93  
Рюккерт Ф., 327  
Рюриков Б., 505

## С

Садецкий А., 506; 517; 523; 557; 558; 609  
Садовской Б., 366; 636  
«Футуризм и Русь», 636  
Салиас Е., 251  
Салтыков-Щедрин М. Е., 411; 423; 573;  
574; 586; 604; 636; 651  
Сальери А., 481  
Самарин Ю., 426; 589  
Свидригайлов, 37; 115; 139; 275; 285  
Северянин И., 360; 366; 371; 633; 636; 637;  
648; 650  
Седуро В. И. (Seduro V.), 498-500; 502  
Сеземан В., 512  
Сейфуллина Л. Н., 392; 393; 647  
Серапион Владимирский, 425; 653  
Сервантес Сааведра Мигель де, 222; 223  
Сергеев-Ценский С. Н., 390; 391; 392; 585;  
645; 646; 648  
«Бабаев», 392  
«Лесная топь», 391; 647  
«Пристав Дерябин», 391; 647  
Силард Л., 430; 507; 562; 610; 611; 618; 619  
Скафтымов А. П., 163; 432; 532; 655  
Сковорода Г., 329; 333; 382; 612; 619; 644  
«Слово Симеона Нового Богослова», 21  
Слонимский М. Л., 587; 588  
Случевский К. К., 623  
Смит А. (Smith A.), 695; 698; 731  
Соболев Л. С., 611  
Сократ, 438; 439; 542; 637  
Соллертинский И. И., 522; 566  
Соловьев В. С., 236; 329; 342; 343; 344; 345;  
348; 427; 495; 591; 596; 599; 613; 619;  
624-627; 629  
«Критика отвлеченных начал»,  
342; 627  
«Оправдание добра», 627  
«Речь о Достоевском», 342  
«Судьба Пушкина», 626  
«Три речи в память Достоевско-  
го», 626  
«Три свидания», 344  
Сологуб Ф., 294; 304-318; 322; 337; 342;  
345; 348; 360; 362; 369; 376; 382; 383;  
401; 402; 523; 562; 564; 581; 605; 607-  
612; 614; 618; 620; 627; 628; 634; 635;  
642; 644; 649

«Гимны страдающего Диониса»,  
317; 612  
«Звезда Маир», 316; 612  
«Мелкий бес», 306; 313; 610; 611  
«Творимая легенда», 309; 311; 313;  
314; 610; 611  
Софокл, 449; 456; 632  
«Царь Эдип», 408  
«Эдип в Колоне», 449  
Спенсер Г., 695  
Спешнев Н. А., 603  
Спиноза Б., 696  
Срезневский В., 558; 560  
Станиславский К. С., 650  
Станкевич Н. В., 215  
Старенков М., 473; 479; 496  
Стахович А. А., 208; 559  
Стендаль, 576; 597  
Стерн Л., 126; 387; 538; 595  
Страда В. (Strada V.), 504  
Страхов Н. Н., 70; 599  
Стринберг А., 701  
Суперанский М. Ф., 579  
Сю Э., 270; 271  
Сютаев В. К., 181; 205; 557; 558

## Т

Тарле Е. В., 504  
Тейдер В. Ф., 563  
Теккерей У. М., 733  
Теннисон А., 301  
«Терезаи Фальдони» см. Леонар Н. Ж.  
Тернер У., 524  
Тименчик Р. Д., 634  
Тимофеев Л. И., 505  
Тиханов Г., 430; 492; 516  
Тихменева Т. В., 430  
Тоблер А. (Tobler A.), 739  
Тодоров Ц. (Todorov Tz.), 548  
Толстая М. Н., 600  
Толстая С. А., 181; 183; 189; 208; 549; 558  
Толстой А. К., 326; 327; 342; 573; 626  
«Дракон», 327  
Толстой А. Н., 386; 400-405; 407; 408; 410;  
645; 646; 649  
«Аэлита», 403; 404  
«Детство Никиты», 402; 649  
«Ибикус», 408  
«Сестры», 568; 649  
«Хождение по мукам», 404; 649;  
650  
«Хромой барин», 400; 401; 403

Толстой Л. Н., 28; 30; 53; 73; 84; 176-199; 201-211; 218; 234; 235; 238-241; 243-265; 277; 300; 328; 333; 335; 337; 338; 342; 362; 387; 388; 390; 394; 402; 404; 405; 410; 411; 426; 428-430; 432; 439; 444; 496; 526; 532; 544-560; 562; 564; 568; 570; 572; 574-576; 582; 585; 586; 591-602; 604; 605; 618; 626; 633; 635; 644; 646; 649; 651; 656; 691

«Алеша Горшок», 182; 205; 265; 599; 601

«Анна Каренина», 180; 185; 187; 189-192; 197; 199; 209; 211; 249-253; 256; 285; 332; 544; 545; 552-554; 597-599

«Власть тьмы», 176; 180-184; 205; 206-208; 212; 259-261; 557; 597; 599-601

«Война и мир», 53; 84; 176-178; 180; 186; 187; 189; 190; 197; 199; 205; 209-211; 241; 242-249; 251; 261; 315; 394; 410; 526; 545; 548; 550; 553; 554; 581; 594-599; 639

«Воскресение», 185; 190-194; 196-205; 239; 251; 259; 430; 432; 544; 549-555; 557; 559; 560; 575; 585; 595; 597; 599; 600; 690

«В чем моя вера», 255; 593; 599

«Детство. Отрочество. Юность», 210; 238; 402

«Живой труп», 180; 184; 205; 206; 208; 209; 263; 560; 593; 601

«Записки сумасшедшего», 265; 593; 601

«Зараженное семейство», 176; 178-180; 209; 211; 550; 557

«И свет во тьме светит», 180; 181; 209; 262; 593; 601

«Исповедь», 185; 254; 558

«Казак», 210; 239; 388; 595

«Крейцера соната», 190; 258; 259; 591; 599

«Набег», 596

«На каждый день», 190

Народные рассказы, 185; 190; 205; 208; 256; 549

«Нигилист», 176; 178

«Отец Сергий», 264; 593

«От ней все качества», 176; 180; 205

«Петр Мытарь», 180; 184

«Плоды просвещения», 180; 183; 205; 207; 208; 262; 549; 601

«Рубка леса», 388; 596

«Севастопольские рассказы», 53; 239; 388; 526; 596

«Семейное счастье», 178; 209; 210; 241; 556; 557; 596; 597; 598

«Смерть Ивана Ильича», 53; 190; 255; 256; 387; 599; 600

«Сцены о пане, который обнищал», 176; 180; 209

«Три смерти», 189; 205; 210; 240; 335; 549; 551; 554; 592; 593; 596; 599; 621

«Утро помещика», 209; 251

«Фальшивый купон», 264; 593

«Хаджи Мурат», 264; 265; 595; 601

«Хозяин и работник», 53; 257; 258; 591; 599; 600

«Холстомер», 240; 593; 596

«Что такое искусство?», 177; 205; 210; 255; 556; 559

Толстой Л. Н. «Юность», 251

Толстой С. М., 600

Томашевский Б. В., 567

Трегубов Н. Н., 224; 580

Трельч Э., 684; 696

Троцкий Л. Д., 605

Трубецкой Н. С. (Trubetzkoy N. S.), 427; 482; 496-498; 500; 501; 504; 516; 654

Турбин В. Н., 504

Тургенев И. С., 30; 64; 73; 87-90; 131; 177; 186; 213-223; 231; 235; 246; 279; 300; 362; 389; 394; 400; 401; 426; 441; 481; 482; 497; 515; 545; 546; 562; 570; 571; 573-576; 580; 584; 586; 620; 649; 654

«Андрей Колосов», 87; 214; 215; 219; 574

«Гамлет и Дон-Кихот», 222

«Гамлет Щигровского уезда», 216

«Дворянское гнездо», 219

«Дневник лишнего человека», 216

«Довольно», 131; 574

«Дым», 64; 89; 221; 222; 574

«Записки охотника», 215; 216

«Затишье», 216; 217

«Клара Милич», 223

«Муму», 217; 575

«Накануне», 217; 220; 575

«Наш век», 213

«Новь», 222; 482; 574

«Отцы и дети», 217; 220; 221; 401; 574; 575; 620  
«Параша», 214; 231  
«Первая любовь», 87  
«Песнь торжествующей любви», 223  
«Призраки», 131; 574  
«Рудин», 215; 217-219; 221; 574; 584  
«Собака», 481  
«Сон», 213  
«Стено», 213; 214  
«Фантасмагория в лунную ночь», 213  
«Штиль на море», 213  
Тынянов Ю. Н., 410; 411; 468; 473; 492; 524; 564; 567; 568; 647; 648; 650  
«Архаисты и новаторы», 473  
«Кюхля», 410; 564; 568; 647; 648; 650  
Тютчев Ф. И., 251; 342; 343; 626; 637; 697

## У

Уланд Л., 404; 649; 746  
Успенский Г. И., 181; 209; 235; 236; 558; 574; 582; 586; 590; 605; 647; 653  
«Власть земли», 181; 209; 558; 586  
Устинов Д. В., 430; 487  
Ухтомский А. А., 524; 525  
Уэллек Р., 744  
Уэллс Г., 363; 403; 404; 635; 649

## Ф

Фабрианское общество, 403  
Фасмер М., 483  
Февральский В., 650  
Федин К., 397; 398; 399; 400; 505; 564; 568; 609; 645; 647-650  
«Города и годы», 397; 564; 568; 609; 647; 648; 650  
Федоров Г. А., 604  
Федотов Г. П., 457; 511; 587  
«Трагедия интеллигенции», 587  
Фейербах Л., 480  
Фет А., 343; 377; 389; 573; 605; 626  
Фехнер Г. Т., 709  
Фихте И. Г. (Fichte I. G.), 528; 706; 724  
Флобер Г., 22; 28; 38; 300; 400; 546; 575; 576; 606; 625  
«Бувар и Пекюшэ», 22  
Флоровский Г., 495; 516; 524; 583; 587

Фолькельт И. (Volkelt I.), 688; 695; 696; 727; 734  
Фома Аквинский, 696  
Фонвизин Д. И., 425; 557; 653; 654  
«Недоросль», 654  
Фосслер К., 432; 655; 744-747; 749; 750  
Франс А., 349; 371; 396; 639  
«Восстание ангелов», 639  
«Жонглер Богоматери», 632  
Франциск Ассизский (Franz von Assisi), 708; 709; 733  
Фрейд З., 540; 604; 610; 611; 692; 709  
Фридлиндер Г. М., 503; 537  
Фридман И. Н., 509; 510  
Фрингс М. С. (Frings M. S.), 733  
Фриу К. (Frioux Cl.), 751  
Фриче В. М., 203  
Фуко М., 756

## Х

Хайдеггер М., 527; 681; 682; 693; 732; 754; 756  
Халабаев К., 544; 545  
Хализов В. Е., 525  
Хатчесон Ф., 695  
Хемницер И. И., 414  
Хлебников В., 365; 367-369; 605; 621; 633; 636; 637; 638  
«Кузнечик», 368; 637  
«Небо душно и пахнет сизью и выменем...», 638  
Ходасевич В. Ф., 458  
«Хождение Богородицы по мукам», 542  
Холодковский Н., 518  
Хомяков А. С., 426  
Хорос В. Г., 592  
Храпченко М. Б., 505  
Христиансен Б., 28; 463; 464; 511; 524  
Христос, 530; 615  
Хромоножка, 33; 151; 279; 281; 282  
Хюбшер А., 755

## Ц

Цезарь Гай Юлий, 295  
Циглер Л. (Ziegler L.), 708  
Цицерон Марк Туллий, 370; 638

## Ч

Чаадаев П. Я., 282; 417; 426; 570; 585; 603  
Чернышевский Н. Г., 186; 190; 210; 228; 229; 558; 582; 583; 585

«Что делать?», 70; 190; 585  
Чертков В. Г., 549; 559  
Чехов А. П. (Чехонте), 206; 263; 305; 362;  
384; 389; 411; 412; 549; 555; 560; 574;  
586; 605; 651  
«Дядя Ваня», 206; 208; 263; 560  
«Черный монах», 305  
Чижевский Д. С., 489; 500  
Чихачева, 600  
Чичерин А. В., 503  
Чудаков А. П., 468; 524; 634  
Чудакова М. О., 430; 651  
Чулков Г. И., 401

## Ш

Шальда Ф., 522  
Шартье А., 624  
«Немилосердная красавица», 624  
Шатобриан, Ф. Р. де, 63  
Шекспир В., 177; 210; 213; 255; 301; 344;  
345; 478; 503; 546; 580; 652  
«Гамлет», 216; 221; 222; 344; 441  
«Король Лир», 344; 411; 651; 652  
Шелер М. (Scheleg M.), 429; 430; 469; 485;  
495; 512; 527; 528; 656; 680-682; 684;  
687-710; 712-714; 716; 719; 724-727;  
729-734; 756  
«О вечном в человеке», 512; 681;  
691; 716  
«Покаяние и новое рождение», 513  
«Сущность и формы симпатии»,  
469; 682; 684; 756  
Шелли П. Б., 301  
Шеллинг Ф. В., 528  
Шестов Л., 15; 435; 441; 461  
Шефтсбери А. Э., 695  
Шиллер Ф., 22; 23; 284; 437; 582; 691; 696  
«Разбойники», 273  
Шишков А. С., 415; 646; 652  
Шкловский В. Б., 126; 368; 375; 385; 440;  
445; 501-503; 505; 516; 538; 559; 596;  
637; 638; 640; 641; 646  
«Воскрешение слова», 637  
«Герои Достоевского», 445  
«За и против. Заметки о Достоев-  
ском», 501  
«Материал и стиль в романе Льва  
Толстого "Война и мир"», 559  
«Против», 501  
Шлегели А. В. и Фр., 746  
Шлегель Фр., 438; 508  
Шлейер И. М., 637

Шлейермахер Ф., 751  
Шопенгауэр А., 38; 291; 438; 443; 696; 697  
Шпенглер О., 691  
Шпет Г. Г., 432; 654; 655; 754  
Шпитцер Л. (Spitzer L.), 91; 429; 430; 432;  
534; 544; 656; 739; 743-755; 757  
Шпрангер Э., 696; 716  
Шредер К., 739  
Штайн Э. (Stein E.), 690; 696; 698; 699; 732  
Штейнберг А. З., 440; 445; 446; 509; 529;  
530; 543  
«Достоевский как философ», 445;  
509; 529; 543  
«Система свободы Достоевского»,  
445  
Штейнер Р., 331  
Штерн В. (Stern W.), 728  
Штиглиц Г., 404; 649  
Штольтенберг Г. Л. (Stoltenberg H. L.),  
710; 719  
Шукман Э., 548; 549; 556

## Щ

Щербал Л. В., 512

## Э

Эбнер Ф., 468  
Эзоп, 414  
Эйхенбаум Б. М., 87; 88; 178; 231; 468; 526;  
544; 546; 549; 551; 552; 555-558; 567;  
583; 584; 597; 605; 642  
«Как сделана "Шинель" Гоголя»,  
88  
«Лев Толстой. Книга первая. Пя-  
тидесятые годы», 178; 549; 551;  
555  
«Лесков и современная проза», 88  
«Литература», 87; 88  
«Молодой Толстой», 549; 551; 555  
«Некрасов», 583; 584  
«О поэзии», 583  
«Сквозь литературу», 583  
Элиот Т. С., 491  
Эмерсон К. (Emerson C.), 546; 755  
Энгельгардт Б. М., 11; 12; 30-36; 40; 41;  
432; 461; 482; 483; 487; 489; 520; 523;  
558; 559; 567; 605; 656; 684  
«Идеологический роман Достоев-  
ского», 30; 461  
Эрдман Б. (Erdmann B.), 696; 729  
ЭрEDIA Ж., 289



Эренбург И. Г., 395-397; 564; 568; 613; 621;  
636; 647; 648; 650  
«Жизнь и гибель Николая Курбо-  
ва», 395; 568; 648  
«Необычайные похождения Хулио  
Хуренито», 396; 568; 648  
Эрн В. Ф., 612  
Эртель А. И., 592  
Эсхил, 439; 442; 632  
«Орестейя», 442; 632

## Ю

Ювенал Децим Юний, 584  
Юдина М. В., 433; 482; 522; 564; 568; 643  
Юм Д., 695  
Юрченко Т. Г., 516

## Я

Яacobson P. O., 501; 502  
Якубинский Л. П., 466; 467  
Ярошенко Н. А., 590  
Ясперс К., 711  
Яусс Г.-Р., 692; 753

Alemann H. v., 688  
Auerbach E., 746; 747  
Bachtin N., 632  
Booth W. C., 755  
Brentano Fr., 667  
Buber M., 468; 512  
«Ich und Du», 512  
«Vom Geist im Judentum», 512  
Buijtendijk F. J. J., 655; 657  
Canto M., 555  
Casel O., 675; 734  
Clark K., 510; 525  
Cohen Fr., 655; 657  
Cohen H., 508  
De Michiel M., 506  
Dessoir M., 737  
Emerson C., 555; 558; 755  
Erdmann B., 678; 729  
Euken R., 688  
Fasmer M., 511  
Feher Z. A., 691  
Fichte I. G., 662; 688  
Franz von Assisi, 663; 733  
Frings M. S., 733  
Frioux K., 751

Gabelentz, 736  
Gebtsattel V. E., 655; 657; 732  
Ghinn M. W., 678  
Goethe I.-W., 738  
Guardini R., 509  
Gundolf F., 37  
Günter, J. von, 615  
Haardt A., 682  
Hamburger M., 738  
Hartmann E. v., 661  
Haskamp J., 688  
Hegel G. W. F., 662  
Heidegger M., 681; 688  
Hessen J., 688  
Hildebrand D. v., 663; 733  
Holquist M., 510; 525  
Holschtei-Ledreborg H. G., 733  
Hueber M., 749  
Husserl E., 661; 682; 683; 685; 686; 689  
Ianssen P., 689  
Ingarden R., 685  
Jørgensen J., 663; 733  
Jaspers K., 665; 734  
Kaus O., 25; 27; 432; 462; 521; 656  
«Dostoiewski und sein Schick-  
sal», 25; 27; 432; 462; 521  
Kleist H. v., 738; 755; 757  
Kluckhohn P., 663  
Koffka K., 678; 734  
Komarovič V., 511; 513  
Lipps T., 657  
Litt Th., 655; 657; 751  
Lucka E., 663; 733  
Lukács G., 691  
Mann Th., 514  
Marcialis N., 555  
Matzker R., 732  
Meier-Gräfe J., 462  
«Dostoiewski der Dichter», 462  
Meyer-Lübke W., 735  
Michalski M., 688  
Morson G. S., 558  
Münsterberg H., 673  
Natorp P., 511; 673; 686  
Niemeyer M., 665; 685; 734; 747; 757  
Nota J. H., 685; 686  
Orth E. W., 688  
Pfaffenrott G., 688  
Pfänder A., 734  
Philippenko G., 555

Pietrowicz S., 692  
Pivčević E., 689  
Plessner H., 655; 657; 685; 688; 692  
Ponzio A., 506  
Poole B., 690  
Prager H., 432; 462; 656  
    «Die Weltanschauung Dostojewski», 432; 462; 656  
Sander A., 688  
Scheler M., 60; 432; 513; 655; 657; 688-690; 693; 731; 733; 734  
    «Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik», 60  
    «Vom Ewigen im Menschen», 513; 527  
    «Wesen und Formen der Sympathie», 60; 527  
Seduro V., 516  
Smith A., 657

Spitzer L., 91; 432; 544; 656; 735; 746-749; 752; 757  
    «Italienische Umgangssprachen», 432; 544; 656; 735  
Stein E., 657; 732  
Stern W., 734  
Stierle K., 753  
Stoltenberg H. L., 663  
Strada O., Strada V., 555  
Theunissen M., 683  
Tobler A., 735  
Todorov Tz., 509; 555  
Trubetzkoy N. S., 516  
Volkelt I., 688; 734  
Waldenfels B., 683  
Warning R., 753  
Weiskopf F., 650  
Wellek R., 744  
Windelband W., 673  
Wunderlich H., 735  
Ziegler L., 663; 732

## ОГЛАВЛЕНИЕ\*

Проблемы творчества Достоевского .....	5(431)
Толстой-драматург. Предисловие.....	176(544)
Идеологический роман Л. Н. Толстого.	
Предисловие.....	185(544)
Толстой, как драматург. Черновые записи .....	205(556)
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ .....</b>	<b>213(560)</b>
Записи лекций М. М. Бахтина по истории русской литера- туры. Записи Р. М. Миркиной.....	213(560)
Тургенев.....	213(573)
Гончаров.....	223(576)
Шестидесятники.....	226(582)
Некрасов.....	230(583)
Помяловский.....	232(585)
Народничество.....	233(585)
Лев Толстой.....	238(592)
Достоевский.....	266(601)
Эпоха восьмидесятых годов.....	288(604)
«Парнас», декаданс, символизм.....	289(604)
Валерий Брюсов .....	294(607)
Бальмонт.....	301(608)
Сологуб.....	304(608)
Вячеслав Иванов .....	318(613)
Белый.....	328(618)
Анненский.....	339(623)
Владимир Соловьев.....	342(624)
Блок .....	343(627)
Акмеизм.....	355(633)
Ахматова.....	356(633)
Гумилев .....	358(633)
Кузмин .....	359(633)
Футуризм .....	363(633)
Есенин .....	376(641)
Ремизов.....	381(644)
Замятин.....	383(645)
Леонов.....	386(645)
Сергеев-Ценский.....	390(645)
Сейфуллина.....	392(647)
Всеволод Иванов.....	393(647)
Эренбург .....	395(647)

★

В скобках указаны страницы соответствующих комментариев.

Федин «Города и годы».....	397(648)
Алексей Толстой .....	400(649)
Горький «Дело Артамоновых».....	408(650)
Тынянов «Кюхля» .....	410(650)
Зощенко.....	411(651)
<b>ДОПОЛНЕНИЯ</b> .....	412(652)
Несколько отрывков из записей лекций, которые не вошли в эту публикацию.....	412(652)
[Карамзин] .....	412
[Крылов].....	414
Шишков.....	415
[Грибоедов].....	416
[Пушкин].....	418
[Гоголь].....	421
[Славянофилы и западники].....	426
<b>КОММЕНТАРИИ</b> .....	428
Описание конспектов, предназначенных для использования в книге «Проблемы творчества Достоевского» .....	654
Предметный указатель .....	759
Именной указатель .....	783

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**БАХТИН**

**Михаил Михайлович**



**СОБРАНИЕ  
СОЧИНЕНИЙ, т. 2  
«ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА  
ДОСТОЕВСКОГО»  
СТАТЬИ О ТОЛСТОМ  
ЗАПИСИ КУРСА ЛЕКЦИЙ ПО  
ИСТОРИИ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

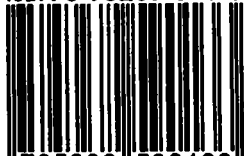
Организация издания *Е. А. Гришина*

Издательство «Русские словари»  
Лицензия ЛР № 065808 от 14 апреля 1998 г.

Подписано в печать 21.07.00 г.  
Формат 84х108/32. Печать офсетная.  
Объем 42 усл.п.л. Тираж 2000 экз. Заказ 450.

Московская типография № 2  
Министерства по делам печати,  
информации и телерадиовещания.  
129085, Москва, пр. Мира 105.

ISBN 5-93259-013-0



9 785932 590133 >